H. HYMANS

L'Exposition DES PRIMITIFS FLAMANDS à Bruges

PARIS
Gazette des Beaux-Arts
1902

B9 15

S. B. Tabingh Suermondt.

L'EXPOSITION

DES

PRIMITIFS FLAMANDS

A BRUGES

Quentin Matsys pinx. Gaujean sc.

LA VIERGE EN PRIÈRE

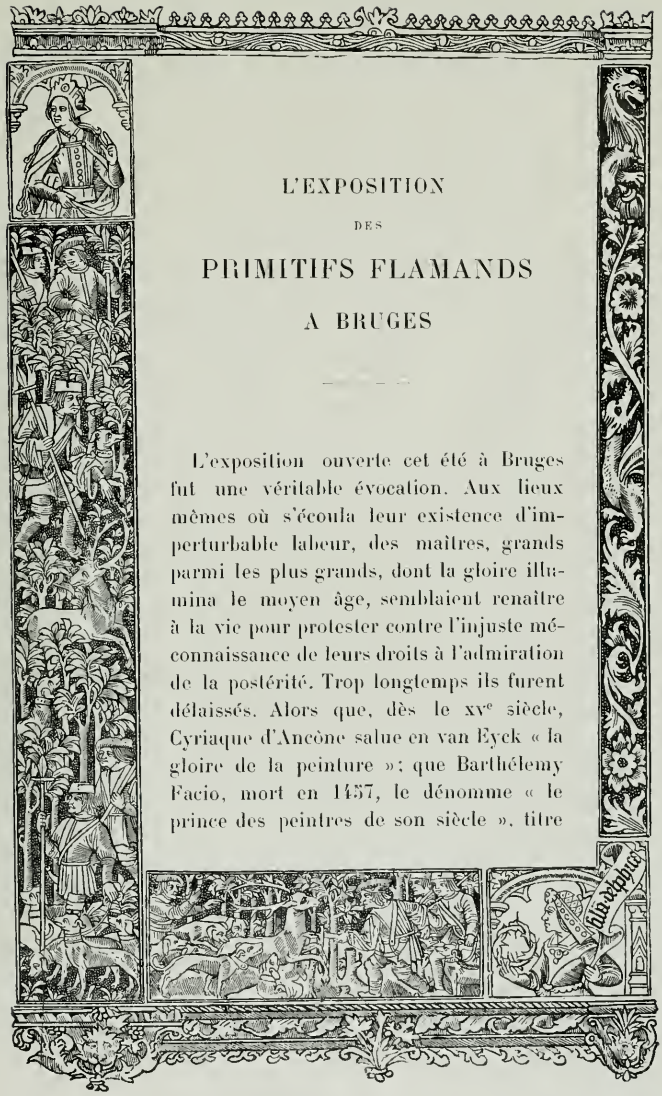
(Musée d'Anvers)

Gazette des Beaux Arts Imp A Clement Paris

HENRI HYMANS

L'EXPOSITION DES PRIMITIFS FLAMANDS A BRUGES

PARIS
GAZETTE DES BEAUX-ARTS
8, RUE FAVART, 8
—
1902



L'EXPOSITION
DES
PRIMITIFS FLAMANDS
A BRUGES

L'exposition ouverte cet été à Bruges fut une véritable évocation. Aux lieux mêmes où s'écoula leur existence d'imperturbable labeur, des maîtres, grands parmi les plus grands, dont la gloire illumina le moyen âge, semblaient renaître à la vie pour protester contre l'injuste méconnaissance de leurs droits à l'admiration de la postérité. Trop longtemps ils furent délaissés. Alors que, dès le xve siècle, Cyriaque d'Ancône salue en van Eyck « la gloire de la peinture »; que Barthélemy Facio, mort en 1457, le dénomme « le prince des peintres de son siècle », titre

dont put se glorifier Rubens; que Jean Santi, le père de Raphaël, exalte Jan van Eyck et Roger van der Weyden, au point de dire, comme le devait faire plus tard, de son fils même, la célèbre épitaphe du Panthéon, que leur art le dispute en perfection à la nature elle-même :

Di colorire furno si excellenti
Che han superato spesse volte il vero,

des générations entières n'auront pour ces mêmes peintres ni souvenir, ni respect. De quelques-uns des plus grands le nom même se perdra, et des collectionneurs émérites dédaigneront de recueillir leurs œuvres! La galerie Wallace, formée au prix de tant de louable persistance et de si prodigieux sacrifices d'argent par lord Hertford, ne comprend pas un seul spécimen de l'art des maîtres primitifs. Le passionné de peinture ancienne, le collectionneur le plus éclairé des maîtres anciens que connut le XIXe siècle, — j'ai nommé Louis La Caze, — dans son enthousiasme pour les virtuoses du pinceau, Hollandais, Flamands, Espagnols, Français, Anglais, n'avait pas d'œil pour ceux que, naguère, nous appelions encore, avec dérision, les « gothiques »!

Ce temps est-il passé? Espérons-le, sans oser l'affirmer. En art, la faveur des foules n'est guère moins versatile qu'en d'autres domaines; seule, la science évite ses caprices. La science, en vérité, n'est pas étrangère à la conception, à la réalisation du programme de cette fête de l'esprit et des yeux que constitue l'exposition. Grâce à elle, des horizons plus vastes s'ouvrent pour ceux que préoccupe le passé de l'art; elle leur permet de remonter à la source de la peinture contemporaine.

Le rapprochement en un même local, grandiose, mais de médiocre éclairage, d'authentiques travaux des van Eyck, de Petrus Cristus, de Roger van der Weyden, de Memling, de Hugo van der Goes, de Thierry Bouts, de Gérard David, avec nombre d'autres restant à déterminer, devient, pour les artistes et les historiens, une exceptionnelle occasion, encore que, pour certains maîtres, leur étude ne puisse porter que sur des pages d'importance secondaire, comparées à celles que détiennent des galeries ou des églises, dont le comité de l'exposition ne pouvait songer à obtenir le prêt. L'ensemble, pourtant, n'est pas disparate. Il est, au contraire, frappant par sa tenue; il emprunte un relief particulier aux pages nombreuses et de renommée universelle qui s'y trouvent. D'autre part,

il comprend des créations de moindre envergure, mais non de moindre portée, appartenant à des galeries publiques, moins généralement visitées, ou à des collections particulières, dont quelques-unes princières : Anhalt, Doria, Hohenzollern, Radzivill, Liechtenstein.

Les connaisseurs sont dès longtemps familiarisés avec les œuvres de la première catégorie. A elles ira, comme de juste, l'admiration, sinon la surprise de l'arrivant. Vers les secondes se portera, comme instinctivement, l'attention des hommes d'étude, des érudits, de ceux que préoccupe la solution des problèmes qu'elles posent, de ceux qui se sentiront la force d'en essayer la solution. Pour les mieux informés, ce sera plutôt un complément d'étude. Leur joie sera sans bornes de se trouver en mesure d'étudier côte à côte les œuvres d'un même pinceau, momentanément rassemblées sur les parois du Palais provincial.

Ici, c'est la *Cène* de Thierry Bouts, de l'église Saint-Pierre de Louvain, formant le centre d'un panneau où, d'une part, se rencontre le *Martyre de saint Érasme*, de Louvain encore; de l'autre, le *Martyre de saint Hippolyte*, de la cathédrale de Bruges. Plus loin, c'est l'admirable *Madone environnée de saintes*, chef-d'œuvre de Gérard David, appartenant au musée de Rouen, servant de lien aux deux admirables panneaux du même peintre appartenant à l'Académie de Bruges : la *Condamnation* et le *Supplice de Sisamnès*, et, en face, les magnifiques panneaux de MM. de Somzée. Ailleurs, c'est la série exceptionnellement riche des créations de Memling, la *Châsse de sainte Ursule*, tous les tableaux de l'hôpital Saint-Jean et du musée de Bruges, se groupant avec ceux des musées d'Anvers et de Bruxelles. Tout autour, enfin, une incomparable série de portraits du maître appartenant à M. Salting, de Londres, au musée de La Haye, au baron Oppenheim, de Cologne, au duc d'Anhalt, à MM. Léopold Goldschmidt et N..., de Paris, et à quelques autres amateurs.

Van Eyck et van der Weyden, moins abondamment représentés, le sont néanmoins par des chefs-d'œuvre, venus, pour le premier surtout, de Belgique : musées de l'État belge, d'Anvers, de Bruges; pour le second, par des créations plus restreintes en nombre et en dimensions, mais de qualité rare, tels le *Portrait de Pierre Bladelin*, à M. R. von Kaufmann, de Berlin, la *Madone* de M. Mathys, de Bruxelles.

L'attention du visiteur se portait avec une curiosité particulière

sur l'œuvre de certains maîtres encore indéterminés, bien que très typiques, parmi lesquels, en toute première ligne, figurait le maître énigmatique dit « de Flémalle », contemporain de Jan van Eyck et presque son émule, dont l'identité, jusqu'à ce jour, se dérobe aux recherches d'investigateurs notables. N'arriveront toutefois au degré

L'ANNONCIATION ET LA VISITATION, RETABLE DE BROEDERLAM

(Musée de Dijon.)

de pénétration voulu, pour avoir raison du secret dont s'environne encore le surprenant ouvrier, que ceux dont la mémoire a retenu la vision de pages antérieurement étudiées ailleurs : en Espagne, à Dijon, à Aix, à Saint-Pétersbourg, comme il faut aller à Dijon, encore, pour apprendre à juger Melchior Broederlam, à Florence Hugo van der Goes, à Douai Jean Bellegambe.

L'étude des Primitifs d'origine néerlandaise est, pour ce moment encore, des moins aisées. La dispersion de leurs œuvres y contribue

pour une bonne part. Depuis le temps où l'auteur de ces lignes faisait connaître aux lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts* le maître dit alors « de Mérode », devenu depuis « de Flémalle ». si richement représenté à Madrid, divers spécimens de ce nouveau venu ont été successivement identifiés, notamment par M. H. von Tschudi. La date

LA PRÉSENTATION AU TEMPLE ET LA FUITE EN ÉGYPTE, RETABLE DE BROEDERLAM
(Musée de Dijon.)

inscrite sur un portrait du musée du Prado nous informe qu'il n'y a point lieu de songer à l'identifier avec Hubert van Eyck, comme l'auraient désiré certains critiques.

Simon Marmion et Jean Bellegambe sont des nouveaux venus encore, comme Jean Mostaert, que MM. Gustave Glück et Camille Benoît s'accordent pour identifier avec le maître du triptyque ayant appartenu au comte Fl. d'Oultremont, aujourd'hui au musée de Bruxelles. Le « Mostaert » de Waagen, représenté à Bruges par une

nombreuse série de peintures, rentre, du même coup, parmi les indéterminés.

L'exposition, en somme, a marqué une date. Elle peut être envisagée comme la consécration du labeur de quelques hommes, M. James Weale en tête, dont la patiente investigation a contribué pour la plus large part à percer le mystère qui, jusque tout récemment encore, environnait bon nombre de maîtres désormais acquis à l'histoire. Cet hommage doit leur être rendu, au moment où nous faisons un si large emploi des sources vulgarisées par eux.

Chose à constater tout d'abord, et plutôt décourageante, après comme avant le voyage de Bruges : le point de départ de notre connaissance de la peinture dans les Flandres dépasse de peu le début du xve siècle. Cela tient à des causes multiples. La première est, sans doute, que ni les van Eyck, ni leurs continuateurs immédiats, non plus que leurs principaux contemporains, van der Weyden, Memling, Thierry Bouts, Gérard David, ne sont de souche brugeoise. La présence à l'exposition de tout ce qui est antérieur à van Eyck, de certaines peintures assignées à Melchior Broederlam, était à cet égard démonstrative. A les supposer même d'un autre peintre que le remarquable auteur des panneaux du retable de la Chartreuse de Champmol, on pouvait les rattacher certainement par l'esprit à ses productions et, par cela même, mesurer l'immense progrès réalisé par les van Eyck.

Ab Jove principium! L'adage est commode, sans doute, mais il faut pourtant chercher ailleurs le point de départ des merveilles que nous avons sous les yeux. Parmi les peintres, il est certain que van Eyck n'a pas plus de rivaux que de précurseurs, surtout dans les Flandres. Au risque de tomber dans la redite, — n'hésitons point à le constater derechef, — ses précurseurs, il les trouva parmi les miniaturistes. Cela n'éclaircit peut-être pas tout à fait le mystère de ses origines, mais, en somme, la perfection de certaines miniatures de Pol de Limbourg, ou de Jacquemart de Hesdin, ornant les précieux manuscrits de Jean le Magnifique, duc de Berry, le frère de Charles V de France, est un précieux indice. La *Gazette* a reproduit quelques feuillets des Grandes Heures du prince, appartenant au musée de Chantilly, à l'appui d'un travail dû à la plume savante de M. Léopold Delisle. Les précieux autels portatifs exposés à Bruges par MM. Weber, de Hambourg, et Cardon, de Bruxelles; le *Crucifiement* de l'église Saint-Sauveur, à Bruges; le panneau votif appartenant aux hospices d'Ypres; d'autres peintures que l'on peut rattacher

L'HOMME A L'ŒILLET

(MUSEE DE BERLIN)

au XIVe siècle, ne faisaient présager en rien la puissante expression d'art constituée par les van Eyck. Voyons-y des incunables et, à ce titre, signalons-les à l'attention de l'archéologue.

PORTRAIT DE JEAN SANS PEUR (ÉCOLE FLAMANDE DU XVe SIÈCLE)
(Collection de M. le comte de Limburg-Stirum.)

Broederlam lui-même n'a-t-il point manié le pinceau du miniaturiste? C'est non seulement probable, mais, à notre avis, presque certain, à en juger par la miniature initiale de la *Cité de Dieu*, traduction de Raoul de Presles, existant à la Bibliothèque royale

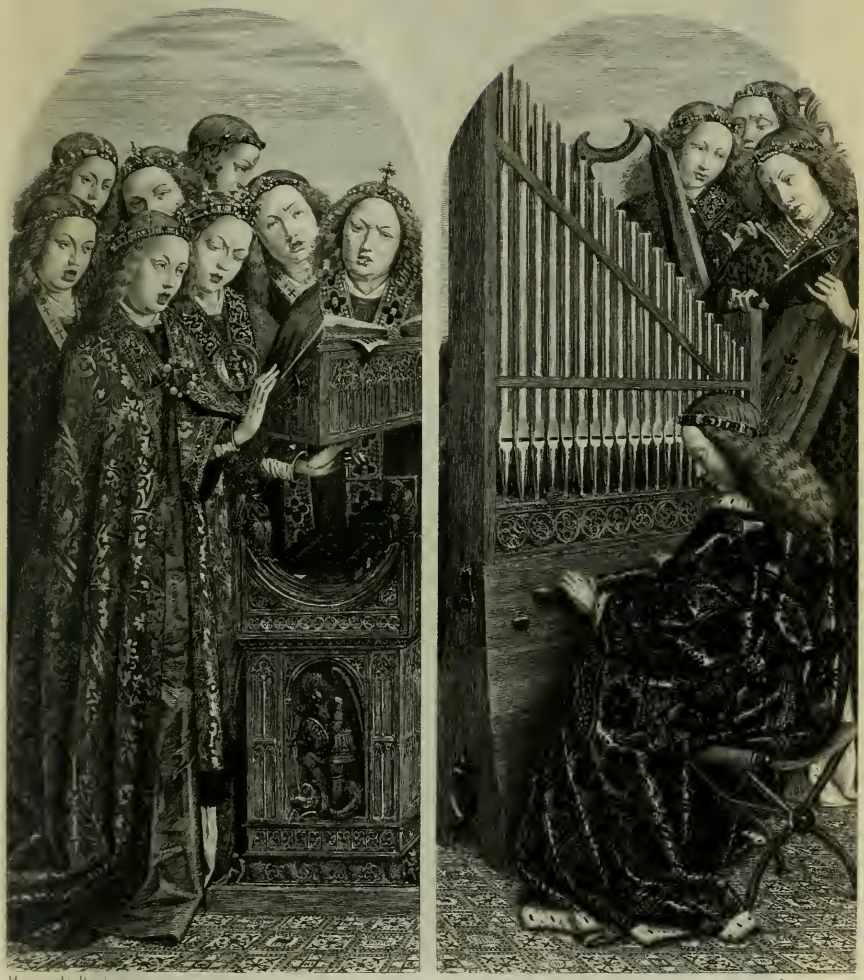
de Belgique (n° 9005 du catalogue), et où l'on voit saint Augustin écrivant son livre, ayant, non loin de lui, le roi Charles V. Or, ce précieux manuscrit provient de la bibliothèque des ducs de Bourgogne.

Par les beaux volets appartenant à M. Martin Le Roy, de Paris, où sont figurés les Pères de l'Église, la question des origines semble faire un pas de plus. Elle le semble, disons-nous, car, en réalité, rien ne prouve que ces belles et vigoureuses créations soient antérieures au xve siècle.

Nous donnons, à la page précédente, la gravure d'un portrait de Jean sans Peur, appartenant à M. le comte Thierry de Limburg-Stirum, œuvre exposée à Bruges. S'agit-il de quelque production de jeunesse de van Eyck, ou de la copie de quelque peinture plus ancienne? L'assassinat de Jean de Bourgogne est de 1419; les deux choses peuvent, dès lors, se concilier.

A cette date, van Eyck est, pour l'histoire, un inconnu. Il ne travaille point encore pour les ducs de Bourgogne. Le tableau qui, tout au moins par sa date, 1421, nous apprendrait à l'apprécier à une époque rapprochée de ses débuts, le *Sacre de saint Thomas Becket, archevêque de Cantorbéry*, au duc de Devonshire, est malheureusement sans valeur probante. A le supposer du maître, il ne nous est parvenu que dénaturé. M. Justi le range même parmi les productions initiales de Mabuse. Nous sommes loin de compte, on le voit. L'attribution n'a vraiment rien d'inacceptable, à s'en tenir à une autre peinture de la même galerie de Chatsworth, exposée également, et sous le nom de Mabuse cette fois. Le rapport est si complet entre cet épisode de la vie d'un saint ayant appartenu à quelque famille princière, abandonnant ses parents en larmes pour suivre un groupe de prélats, et la peinture dont il vient d'être fait mention, qu'en vérité la présomption de M. Justi se trouve puissamment confirmée. Rien de plus semblable que le procédé des deux œuvres, certainement anciennes, mais point du xve siècle.

Le portrait prétendu de Philippe le Hardi appartenant à M. Gilliodts van Severen, archiviste de Bruges, est de conservation médiocre. Il garde pourtant les traces d'une réelle beauté. Le personnage, représenté à mi-corps, est coiffé d'un large chaperon rouge, à plis abondants, de forme assez rarement aperçue dans les portraits de l'époque. Le modelé du visage et du cou a dû être fort remarquable et fait songer à van Eyck. Nous inclinerions plutôt, cependant, à y voir une œuvre du maître de



Musée de Berlin

Gaujean sc

LE CONCERT DES ANGES

Volet [illegible] du retable de l'Agneau mystique peint par les frères Van Eyck

Chronique des Beaux Arts

Imp A Porcabeuf Paris

ADAM ET ÈVE, PAR HUBERT ET JAN VAN EYCK

(Musée de Bruxelles.)

Flémalle, dont des portraits existent aux musées de Londres et de Bruxelles.

Si nous en croyons le catalogue, outre les deux frères van Eyck, leur sœur Marguerite serait représentée à l'exposition. Hubert et Marguerite, bien que mentionnés dans l'histoire, n'ont pu jusqu'à ce jour être identifiés avec certitude. C'est donc hypothétiquement qu'on leur attribue telle ou telle production. Naturellement, les figures d'Adam et d'Ève de l'*Adoration de l'Agneau* peuvent être assignées avec assez de probabilité à Hubert, que l'on sait avoir eu une part à ce vaste ensemble.

Pour ce qui concerne l'*Adoration des Mages*, cataloguée comme de la sœur, il suffira d'un mot pour faire justice de l'attribution : les volets se composent d'emprunts faits à des estampes de Martin Schongauer et de Lucas de Leyde!

A Hubert van Eyck M. Weale, dans les colonnes mêmes de la *Gazette*, a donné la remarquable peinture appartenant à sir Frédéric Cook, de Richmond : *Les Saintes Femmes au tombeau du Christ*. D'autres auteurs y voient plutôt une production du pinceau de Jan. Nous l'avons, pour notre part, rattachée à l'œuvre du maître qui traça diverses peintures à Madrid, à Douai, etc., toujours l'énigmatique artiste, désigné comme de Flémalle, localité d'où proviennent les volets du musée Stadel, à Francfort[1]. Que le tableau fût d'Hubert van Eyck, serait à la rigueur admissible, mais sûrement les caractères de Jan y paraissent effacés. Or, c'est à Jan que l'attribue M. de Tschudi. Ces femmes en turban, ce vase oriental, ces coiffures étranges, chargées de caractères hébraïques tracés en or, sont des particularités qui se rencontrent avec constance chez le maître dit de Flémalle; nous n'en connaissons point d'exemple chez van Eyck. Que si l'on m'objecte le pittoresque fond de ville, les montagnes lointaines chargées de neige, les plantes du Midi, le ciel bleu où flottent de légers cirrus, rien de tout cela n'est étranger au maître, tour à tour confondu avec van Eyck et van der Weyden, que M. Firmenich-Richartz identifie même avec ce dernier. Pour ce savant, l'imaginaire maître de Flémalle ne serait autre que van der Weyden jeune.

L'œuvre est, du reste, remarquable à tous les titres. Elle l'est à la fois par la composition et par l'exécution, par l'originalité des accessoires, des types et le charme du fond de paysage. L'ange, vêtu de blanc, assis sur le sépulcre offre quelque analogie avec les

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 3e pér., t. IX, p. 380 et suiv.

Attribue à Hubert van Eyck.

LES SAINTES FEMMES AU TOMBEAU DU CHRIST

(Collection de Sir. Fred. Cook, Richmond.)

Imp. H. de Baron

types d'anges de van Eyck ou, plus justement, avec ceux du *Triomphe de l'Église sur la Synagogue* du musée de Madrid. Mais, outre que cette peinture, si vantée autrefois par nombre d'auteurs, Passavant en tête, n'est sûrement pas une création originale, chose reconnue

LE CHANOINE GEORGES VAN DER PAELE, PAR JAN VAN EYCK
FRAGMENT DE LA « VIERGE DU CHANOINE PAELE »

(Musée de Bruges.)

actuellement par tous les connaisseurs, nous conservons des doutes sérieux sur l'intervention de van Eyck en ce qui concerne sa conception même.

La National Gallery, à Londres, possède une peinture d'origine flamande, catalognée sous le n° 1086, représentant l'épisode où le Christ apparaît à sa mère après la Résurrection. Il y a de

sérieuses raisons pour voir ici, non pas une création authentique, mais la copie d'une œuvre de « Flémalle ». En y regardant de près, on verra, dans le paysage du fond, le tombeau sur lequel est assis l'ange et, tout autour du sépulcre, les soldats endormis, disposition très proche de celle du tableau attribué à Hubert van Eyck. La rencontre ne nous paraît pas un simple effet du hasard.

L'attribution à Jan van Eyck nous paraît bien ébranlée, du reste, par le voisinage de l'exquis petit portrait d'homme en chaperon bleu, tenant de la main droite un anneau, d'abord signalé par M. Th. de Frimmel dans ses *Galeriestudien*. Appartenant à la galerie du collège évangélique de Hermannstadt, en Transylvanie, le morceau ne nous est point parvenu intact. Le champ du panneau a été agrandi; on y a appliqué même le monogramme d'Albert Dürer avec la date 1497. Le pinceau du retoucheur ne l'a point épargné non plus. N'empêche que tant d'outrages n'y rendent point méconnaissable la main de son auteur. Comme partout, van Eyck est ici le plus vivant, le plus inexorable des interprètes de la nature. S'agit-il de quelqu'un des nombreux orfèvres au service de Philippe de Bourgogne ou, plus probablement, de quelque fiancé de noble maison? N'importe, l'œuvre nous domine par la fierté de son style, la hauteur de son expression. Elle a dû compter parmi les productions capitales de son auteur.

Remarquons, au surplus, que van Eyck était représenté à Bruges par un ensemble de pages de si haute portée, d'une perfection technique si absolue, que leur voisinage faisait nécessairement pâlir des productions qui, en tout autre milieu, réclameraient une part plus considérable d'attention. La remarque toutefois ne s'applique pas à l'œuvre précitée. Si elle ne nous est point parvenue dans un état de conservation irréprochable, elle n'en demeure pas moins une page de très haute signification, un des objets les plus curieux de la splendide réunion qui nous occupe.

Une pièce des plus intéressantes encore, bien que mal conservée, était la petite *Vierge* exposée par Mme Édouard André, où l'Enfant Jésus trempe dans l'écritoire, tenue par sa mère, la plume dont il se servira pour signer peut-être un document mis à sa portée. Cette curieuse manière de représenter la Madone n'est point unique. Nous en pouvons citer d'autres exemples, notamment une Vierge sculptée à la façade de l'Ancienne Boucherie, à Gand. Le symbolisme de l'épisode est diversement expliqué. Sans avoir rien de commun avec Jan van Eyck, la petite peinture est remar-

Jean van Eyck pinx.

PORTRAIT D'UN INCONNU

(Seminaire evangelique d'Hermannstadt)

Imp. H. de Banos

quable par sa vigueur de coloris et son charme de conception.

Si importante que fût la part de l'étranger dans la somme de splendeurs réunies à Bruges par le zèle méritoire des promoteurs de ce groupement de trésors, la Belgique y contribuait pour la part principale. Il n'est point possible à l'homme de goût de franchir le seuil

PORTRAIT DE LA FEMME DU PEINTRE, PAR JAN VAN EYCK

(Musée de Bruges.)

de cet ensemble de merveilles, sans se sentir gagné par l'émotion à la vue des pages de Jan van Eyck, encore qu'en tout temps elles soient à Bruges, comme à Bruxelles, soumises à son étude. Combien encore se renouvellent, après cinq siècles révolus, l'admiration et la surprise des contemporains! Peut-être même faudrait-il dire stupeur plutôt que surprise? Laissant à part même la supériorité du coloris, le merveilleux maniement de la couleur à l'huile, l'on doit

bien s'avouer qu'à aucune époque, ni dans aucune école, le pinceau n'arriva à traduire la nature avec une puissance égale d'expression, avec une vérité plus haute. Il est certes oiseux de le redire; on s'y attendait. Pourtant on ne se lasse point de considérer cette technique où tout tient du prodige, dont la perfection même fait qu'à travers les siècles nul peintre n'apparaît comme supérieur.

Qu'ajouter encore au renom de ce tableau de 1436, où le vieux chanoine van der Paele est agenouillé en adoration devant la Madone; de cette tête du donateur, de ces mains, dont la vérité le dispute à la nature elle-même! Que dire enfin de ce portrait de la femme du peintre, âgée, nous dit l'inscription du cadre, de trente-trois ans, en 1439! C'est bien, à notre gré, la perle de ce riche écrin, et peut-être le plus surprenant morceau laissé par l'incomparable artiste. Mais van Eyck approche du terme de sa carrière. Comme tant d'autres peintres illustres, comme Titien, comme Velazquez, comme Rubens, comme Rembrandt, il triomphe des difficultés matérielles de son art. D'autres pourront venir; ils sont venus, en effet; ils se sont appelés Petrus Cristus, van der Weyden, Thierry Bouts, Memling; aucun n'a eu le pouvoir de surpasser ce maître des maîtres.

Et nous trouvions à l'exposition même ce qui fut peut-être la dernière page de ce prodigieux créateur, un triptype ayant appartenu à l'église Saint-Martin d'Ypres, resté inachevé à la mort du peintre. Van Mander l'indique comme tel et le décrit.

Des connaisseurs, non des moindres, contestaient l'authenticité du morceau, retenu même à la vente de la collection van den Schrieck. Depuis, il a passé aux mains d'un membre de la famille de ce célèbre amateur et, malheureusement aussi, par celles d'un retoucheur, qui nous en a laissé, à ce qui semble, à peine mieux que son œuvre personnelle! Il serait sans objet, en de semblables conditions, d'en discuter le plus ou moins de mérite ou d'authenticité. Ce n'est plus qu'à titre d'information et aussi de ruine, que nous ayons à l'envisager.

* * *

Jan van Eyck mourut le 9 juillet 1440. Pour exceptionnelle que fût sa valeur, pour haut et étendu son renom, il n'était pas un isolé. L'histoire, pourtant, de même qu'elle nous laisse dans l'ignorance de ses précurseurs, omet de nous éclairer sur les continuateurs immédiats de son art.

Elle nous renseigne à peine davantage sur la connaissance et le

Jan van Eyck pinx. Hel[illegible] Chauvet

JEAN, SEIGNEUR DE ROUBAIX

(Musée de Berlin)

Gazette des Beaux Arts Imp Paul Mogh[illegible]

maniement de la peinture à l'huile. Le procédé s'était toutefois vulgarisé avec une promptitude faite pour surprendre, à une époque où, entre individus et nations, les rapports semblent avoir dû être contrariés par des obstacles multiples. Tous les trois ans — M. Weale l'affirme dans l'introduction au catalogue de l'exposition de Bruges — les artistes de la Flandre, du Brabant, du Tournaisis, s'assemblaient pour l'examen en commun des points intéressant leur profession. Sans être aussi formel, nous pouvons rappeler un

LA MADONE AU CHARTREUX, PAR JAN VAN EYCK
(Collection du baron Gustave de Rothschild, Paris.)

document publié par Pinchard, pièce de laquelle il résulte qu'après s'être une première fois trouvés réunis, pour l'accomplissement de quelque grand travail ayant nécessité leur présence à Bruges, à Gand, à Lille, les peintres, dès la seconde moitié du xve siècle, résolurent de se rencontrer, de leur libre accord, pour célébrer la fête de leur patron saint Luc, dans un des centres où existait une gilde.

Quant à l'échange des œuvres de leur pinceau, il était des plus suivis. Bruges surtout, grâce à ses rapports de commerce avec les pays lointains, exportait couramment les productions nées sur son sol. L'Espagne, ainsi que l'Italie et le Nord, fut de très bonne heure renseignée sur ses maîtres. Dès l'année 1445, un souvenir très évident

de l'*Adoration de l'Agneau* se retrouve à Barcelone, dans un retable de Louis Dalmau. C'est chose digne d'être notée, à ce point de vue, que, précisément, parmi les continuateurs de van Eyck, nul n'est plus rapproché de lui en valeur qu'Antonello de Messine, venu peut-être en Flandre, mais non point, comme l'a voulu prétendre Vasari, son élève direct. Et, sans nous occuper ici de rechercher l'auteur du fameux *Saint Jérôme* du musée de Naples, on ne peut y méconnaître l'influence de l'illustre peintre de Philippe le Bon.

Aucun lien très apparent ne relie à l'œuvre de van Eyck une remarquable peinture attribuée à Antonello par le catalogue de l'exposition de Bruges : *Le Christ pleuré par la Vierge et les Saintes Femmes*, œuvre ayant naguère appartenu à Jules Renouvier et, par héritage, devenue la propriété du baron d'Albenas, à Montpellier. De la même source provient la *Résurrection de Lazare*, attribuée à Gérard de Haarlem, récemment entrée au Louvre.

Empreinte d'un profond sentiment dramatique, cette petite page se range, par le style autant que par le coloris, dans les écoles méridionales. Sa gamme de colorations fait songer à Piero della Francesca. Quant à la forme, elle est anguleuse, quelque peu brutale. On rencontre en Espagne des tableaux de cette physionomie tragique. Le Christ repose inerte sur les genoux de la Vierge, sa tête imberbe rejetée en arrière. La jambe gauche, repliée sous la droite, fait voir la plante du pied. Ce mouvement peu gracieux s'explique par la raideur cadavérique. Les extrémités inférieures, superposées pendant le supplice, ont gardé la trace de cette disposition contrainte. Les bras, de même, sont pendants le long du corps. Rien ici n'évoque le souvenir d'Antonello aperçu dans les œuvres authentiques d'Anvers et de Londres. D'excellents connaisseurs, pourtant, attribuent cette peinture à l'impeccable artiste. Le type de la Vierge, amplement drapée de bleu, est franchement vulgaire. Ce qui surtout impressionne ici, c'est l'intensité de douleur qui se reflète sur le visage de la mère du Christ et agite ses compagnes. Ensevelies en quelque sorte dans des draperies rouges ou nuancées d'orange aux plis rigides, les Saintes Femmes s'isolent dans un désespoir muet; elles se dérobent au regard et elles en paraissent plus émouvantes. Non loin du groupe principal, à la droite du tableau, s'agenouille un donateur, gentilhomme au front dégarni, au profil aigu; il tient entre ses mains jointes un chapelet. Sur le velours de sa longue casaque noire tranche une chaîne d'or à laquelle est suspendue une croix; ses chausses sont rouges : costume essentiellement méri-

dional, par sa coupe et par le choix des nuances. Le ciel clair, où se profilent la croix du Christ et les cadavres des larrons crucifiés, fait se silhouetter, par delà les murs d'une ville, les toits des maisons, un campanile ogival et un vaisseau d'église où apparaissent les signes précurseurs de la Renaissance, enfin un donjon ruiné. A l'horizon, se voit une succession de pics neigeux, les Alpes peut-être.

Le coloris, pas plus que le style de cette fort intéressante peinture, n'autorise à la ranger dans l'école flamande. Encore faudrait-il

LE CHRIST PLEURÉ PAR LA VIERGE ET LES SAINTES FEMMES
ATTRIBUÉ A ANTONELLO DE MESSINE
(Collection d'Albenas, Montpellier.)

hésiter à la dater du XVe siècle, s'il était possible de lui trouver un auteur parmi les représentants de cette époque. Pour arriver à la détermination de cette œuvre énigmatique, il faudrait connaître et la ville et le personnage représentés.

L'exposition de Bruges présentait pour l'étude cet intérêt considérable — et cet inconvénient aussi, — de nous montrer le traditionalisme s'imposant à la plupart des maîtres primitifs d'origine flamande, triomphant d'une habileté pratique peu ordinaire, mise au service d'un souci constant des réalités ambiantes. Mais la nature se voit et se traduit par eux d'une manière quelque peu conventionnelle; d'où, précisément, pour l'ensemble de ces maîtres primi-

tifs, un air prononcé de famille. Aussi le sens critique du visiteur était-il soumis à une assez rude épreuve, et dérouté quelque peu par des attributions acceptées par courtoisie sans doute, mais dont, pour notre part, nous ne saurions faire état.

Un admirable portrait de vieillard, faisant partie de la célèbre galerie du baron Albert Oppenheim, à Cologne, comptait parmi les plus précieuses contributions de ce grand amateur et constituait aussi une des plus ravissantes peintures de l'exposition. Des juges d'une compétence admise souscrivent à l'attribution à Jan van Eyck. Nous sommes plus hésitant. Le faire y semble plus libre, le procédé plus ample et, pour tout dire, d'époque moins reculée. On est trop mal renseigné encore sur tous les artistes du temps pour s'aventurer à proposer d'autres noms que ceux des trois ou quatre maîtres connus : van Eyck, van der Weyden, Memling, van der Goes, dont les tableaux se rencontrent dans nos galeries. La raison n'est point suffisante pour qu'on se hâte d'admettre dans l'œuvre d'un peintre ce qui ne semble pas porter l'empreinte de son individualité. Il faut d'ailleurs admirer sans réserve le magnifique morceau que son heureux possesseur avait exposé entre un Thierry Bouts et un Memling de qualité exceptionnelle.

Avant de parler des peintres fameux en qui se continue la tradition de van Eyck, il importe de dire un mot de ses contemporains.

Un seul nous est indiscutablement connu : Roger van der Weyden. Le surnom de « Roger de Bruges », adopté déjà par van Mander, simplifiait grandement les choses. Les deux maîtres auraient vécu et travaillé presque côte à côte, obéi aux mêmes influences, utilisé les mêmes modèles. Que Roger ait eu des liens avec la cour de Bourgogne, la chose est très certaine. Sans compter qu'on lui attribue, avec toute chance de raison, des portraits du duc Philippe, ne voyons-nous pas le chancelier Nicolas Rolin poser devant son pinceau, et, après avoir fourni à van Eyck l'occasion de la merveilleuse *Vierge* du Louvre, procurer à lui-même l'occasion du grandiose retable de l'hôpital de Beaune?

A l'exposition de Bruges, le rapport s'affirmait à nouveau par le portrait d'un autre personnage notable de la cour de Bourgogne, Pierre Bladelin, chambellan de Charles le Téméraire et trésorier de la Toison d'or, appartenant à M. R. von Kaufmann, de Berlin. C'est un des morceaux les plus caractéristiques du maître et, certes, une des perles de l'exposition. Autant que l'individu même, le milieu et l'époque se reflètent dans cette image, dont il semble que le peintre

s'applique, tout comme à Beaune, dans son portrait de Rolin, à souligner le côté rébarbatif.

Mais pour être du même temps et subir les mêmes influences, van Eyck et van der Weyden ne sont point d'une confusion possible. Ce portrait même le démontre. Tournaisien de naissance et d'éducation, Roger de la Pasture, — tel fut bien son nom réel, comme

PORTRAIT DE NICOLAS ROLIN, PAR ROGER VAN DER WEYDEN
(Volet du triptyque conservé à l'hôpital de Beaune.)

le prouvent les documents publiés par Alex. Pinchart, — s'il n'éclipse point son confrère en perfection, est bien celui des deux maîtres par qui l'art flamand accomplit une nouvelle étape vers ses destinées ultérieures. Les circonstances y concourent. Si le temps avait respecté l'ensemble des œuvres de Roger et notamment ses peintures de l'hôtel de ville de Bruxelles, nous nous trouverions avec lui en présence d'une individualité faite pour montrer l'école des Pays-Bas en possession d'un ensemble de ressources dont les productions existantes constituent à peine un reflet affaibli. A l'expo-

sition de Bruges même, et si parcimonieusement qu'y fût représenté van der Weyden, on se persuadait sans peine qu'en lui, bien plus qu'en van Eyck, se continue l'école que devaient illustrer Memling

LE CHRIST RESSUSCITÉ APPARAISSANT A LA VIERGE
PAR ROGER VAN DER WEYDEN
(Volet du retable de Miraflores, Musée de Berlin.)

et Gérard David, quoique l'un et l'autre aient obéi à l'action d'influences exotiques.

Outre que nous sommes redevables à Pinchart de la connaissance des origines tournaisiennes et du nom vrai de Roger van der Weyden, nous lui devons encore celle de l'existence, à Tournai,

Roger van der Weyden pinx.

LA MADONE ALLAITANT L'ENFANT JÉSUS

(Collection de M. Mathys, Bruxelles.)

Imp. H. de Banos.

d'une école importante de peinture dont, malheureusement, aucune production certaine n'est offerte à notre étude. Si, comme le propose

LA VIERGE AVEC L'ENFANT JESUS SUR UN TRÔNE
PAR ROGER VAN DER WEYDEN
(Collection de lord Northbrook, Londres.)

M. Georges Hulin, et comme paraît l'admettre le catalogue de l'exposition, le surprenant artiste actuellement désigné comme le « maître de Flémalle » pouvait être identifié avec Jacques Daret, issu, comme Roger, de l'atelier de Robert Campin, cette importance

serait en quelque sorte prouvée. Une chose n'est guère contestable : l'étroite relation de style entre les deux artistes, rapport sur lequel se fonde l'ingénieuse théorie de M. Firmenich-Richartz rappelée tout à l'heure.

Nous avons signalé plus haut l'existence à la National Gallery de Londres d'un tableau où, semble-t-il, divers éléments sont

DESSIN D'ENSEMBLE D'APRÈS « LE MARIAGE DE LA VIERGE »
DIPTYQUE PAR LE « MAÎTRE DE FLÉMALLE »
Musée du Prado.

empruntés au maître de Flémalle : *Le Christ apparaissant à la Vierge*. Précisément M. Firmenich-Richartz invoque, à l'appui de sa thèse, un exemplaire presque identique du même sujet, faisant partie du retable de Miraflores, au musée de Berlin. La chose n'importe ici que secondairement. Contentons-nous de dire qu'à Bruges, où, comme Roger, « Flémalle » était représenté par des créations restreintes en nombre et en importance, il est vrai, la théorie du critique allemand ne trouvait pas sa confirmation.

ÉPISODES DE LA VIE DE SAINT JOSEPH, PAR ROGER VAN DER WEYDEN (?)

(Cathédrale Notre-Dame, Anvers.)

La page la plus importante inscrite au catalogue sous le nom de Roger, le *Mariage de la Vierge* appartenant à la cathédrale d'Anvers, a dès longtemps fait l'objet d'une étude de M. H. von Tschudi. Pas plus que lui nous n'y voyons l'œuvre propre du maître tournaisien, ce qui d'ailleurs ne l'empêche d'être infiniment intéressante. Les rapports y sont nombreux, encore une fois, avec le maître de Flémalle, dont, au surplus, un diptyque, très proche comme disposition et comme pensée, existe au musée du Prado. Il est à observer, cependant, que le tableau d'Anvers, qu'il soit de première ou de seconde main, dénote une période plus avancée de la peinture. Outre que l'architecture en est remarquable, l'expression vivante des physionomies, la gamme des colorations révèlent un puissant observateur de la nature doublé d'un praticien de valeur peu ordinaire. Divers types y appartiennent manifestement à Roger, d'autres à Flémalle.

La petite *Madone* de lord Northbrook, plus d'une fois reproduite déjà, accuse plus nettement son auteur. Elle a été tour à tour attribuée à van Eyck, à Memling et même à Albert Dürer, chose d'autant moins justifiable que, agrandie par la pensée, elle nous ramène à Roger van der Weyden, autant par le type de la Vierge et celui de l'Enfant Jésus, que par le motif architectural, où le grand artiste prodigue les sculptures. Rappelons-nous aussi la petite *Madone*, très parente, du musée de Vienne. Ici comme là, la robe bleue de la Vierge, la robe rouge de l'Enfant Jésus, forment une harmonie familière à Roger; on la retrouve dans sa *Déposition de croix*, prêtée par le musée de Bruxelles, œuvre très authentique, mais de peu de charme.

Nous mettons sous les yeux du lecteur la *Madone allaitant l'Enfant Jésus*, un Roger van der Weyden typique, ayant fait partie de la collection du Dr de Meyer, à Bruges, aujourd'hui la propriété de M. Mathys, de Bruxelles. Bien que rapprochée peut-être des débuts de l'artiste, autant par le style que par sa gamme des colorations, Roger se présente ici avec l'ensemble de ses qualités et de ses défauts. Coloriste remarquable, dessinateur correct, mais anguleux, on le voit plus préoccupé de la justesse des effets que de leur charme. S'il arrive à un puissant degré d'expression dans ses Vierges éplorées, son type de la Madone jeune se signale par plus de douceur que d'intelligence ou de distinction. De même, l'Enfant Jésus manque de gracilité. Sa gaucherie a pourtant bien du charme. Le morceau n'en est pas moins d'une réelle beauté picturale

LES SEPT SACREMENTS, TRIPTYQUE PAR ROGER VAN DER WEYDEN

(Musée d'Anvers.)

et c'est une merveilleuse harmonie que celle qui existe entre le fond rouge cramoisi et le bleu profond de la draperie de la Vierge.

Une répétition presque intégrale du tableau, en sens inverse, où la Vierge est vue jusqu'aux genoux, vêtue, cette fois, d'une robe rouge et se détachant sur un fond d'or, avait été exposée par Mme Mayer van den Bergh, d'Anvers.

De composition identique et de grandeur pareille aussi, deux *Madones*, l'une exposée par lord Crawford, l'autre par M. le baron Oppenheim, ont figuré isolément à diverses expositions, soit en Angleterre, soit sur le continent. Le hasard les a rapprochées à Bruges. Il a permis de constater que les deux œuvres n'émanent pas d'un même pinceau. L'exemplaire de lord Crawford porte le monogramme faux d'Albert Dürer. La chose s'explique peut-être par la circonstance que cette peinture appartint au Dr Campe, le biographe de Dürer, et que, sans doute, elle fut trouvée à Nuremberg. L'ensemble n'est pas du reste sans quelque rapport avec les *Madones* de Dürer, qui, peut-être, connut cette production. Il en faut rapporter le principe à Roger van der Weyden et y voir, à notre avis, une œuvre du pinceau de Gérard David. A lui le catalogue attribue précisément l'exemplaire du baron Oppenheim, de coloration plus faible et où manque le fond de riche tissu noir à ramages d'or sur lequel se détache la figure dans le tableau, d'apparence plus archaïque, de lord Crawford. Les mains de la Vierge sont, dans celui-ci, particulièrement belles.

Le *Portrait de jeune homme en robe rouge* (n° 27), à M. Cardon, ne porte pas avec une entière évidence les caractères de Roger, ce qui ne l'empêche d'être une fort belle peinture. Le comte de Wilczeck, de Vienne, exposait comme œuvre d'un maître inconnu (n° 116), une ancienne et très remarquable copie du *Saint Luc* de van der Weyden appartenant à la Pinacothèque de Munich. Il nous paraît superflu de mentionner d'autres morceaux de même nature, dont les originaux figurent dans les galeries publiques.

Le contingent du maître dit « de Flémalle » offrait, pour sa part, diverses copies également, mais dont les prototypes n'ont pas jusqu'à ce jour été signalés. La *Vierge dans une chambre* appartenant à MM. de Somzée (n° 23) est sans doute l'unique production originale du peintre envoyée à Bruges. C'est un morceau déjà célèbre, fréquemment exposé, remarquable surtout par le détail, mais non la production principale de l'auteur. Un point d'intérêt considérable est à noter relativement à cette peinture très caractéristique : l'im-

DESCENTE DE CROIX, D'APRÈS LE « MAITRE DE FLÉMALLE »

(Musée de Liverpool.)

possibilité de la confondre avec les créations de van der Weyden, malgré les rapports d'ailleurs incontestables, et déjà relevés, entre les deux maîtres.

Le très intéressant triptyque de la *Descente de croix* du musée de Liverpool (n° 22), figurait sous le nom de van der Weyden dans le catalogue de cette importante galerie rédigé par M. Conway. Le morceau, sans être un original, garde néanmoins une très haute signification. Il ne s'agit de rien moins, en effet, que d'une copie réduite du retable de l'abbaye de Flémalle, dont les fragments, attribués jadis à van der Weyden, appartiennent actuellement au musée de Francfort. C'est ainsi, par exemple, que nous avons sous les yeux l'intégralité des volets dont cette galerie ne détient que des morceaux. Deux personnages, vus seulement en buste, sur le volet de gauche, au musée Stædel, sont en figures entières sur la réduction. Au bas du même panneau se voient, à peine déchiffrables, les armoiries de Bruges. M. Weale en conclut que le petit retable provient de l'hospice Saint-Julien de ladite ville.

Chose à ne point passer sous silence, naguère déjà signalée par M. H. von Tschudi : dans un tableau de la cathédrale de Bruges exposé sous le n° 122 et représentant *Le Portement de croix*, *Le Crucifiement* et *La Déposition de croix*, l'on voit se répéter, avec les larrons, divers groupes empruntés au maître de Flémalle. Il est permis d'en déduire que jusqu'au XVIe siècle cette page et son auteur n'étaient pas oubliés en pays flamands.

Nous en avons une nouvelle preuve avec le tableau n° 156, *La Messe de saint Grégoire*, exposé par M. E. Weber, de Hambourg, où l'on peut lire sur une tablette pendue à la droite de l'autel les mots : *Dees tafel was ghemaeckt int jaer Ons Heeren* MV^c XIV (Ce tableau fut créé en l'an du Seigneur 1514). Il s'agit ici encore d'une copie d'après Flémalle, également signalée par M. H. von Tschudi. Nous reproduisons ce très curieux morceau, destiné, dirait-on, à servir à la gravure, tant y est précisé chaque détail. Impossible d'en méconnaître l'auteur. Le peintre y introduit, d'ailleurs, divers accessoires, aperçus déjà dans plusieurs de ses créations. De même, l'intérieur de l'église et la disposition de l'officiant font songer au diptyque du *Mariage de la Vierge*, à Madrid.

Signalons, comme curiosité, la série des têtes d'Apôtres dans des ronds, peintes en couleurs vives et insérées au pied du retable. Également le cierge, assez spécial, tenu par l'acolyte. On remarquera que ce cierge s'enroule sur une tige. Ses spires déroulées lui

donneraient une prodigieuse longueur. Il y eut au moyen âge des cierges ainsi façonnés. L'histoire parle de celui que les Tournaisiens vouèrent à la Vierge en 1340, après une victoire remportée

LA NATIVITÉ, PAR LE « MAITRE DE FLÉMALLE »
(Musée de Dijon.)

sur les Flamands : ce cierge avait la longueur du grand tour de la procession, et, enroulé sur un treuil, dit-on, brûla longtemps dans la chapelle des Flamands, à la cathédrale. Il y aurait peut-être ici un détail venant corroborer l'hypothèse de l'origine tournaisienne du peintre[1].

1. De nouvelles recherches ont mis sous nos yeux d'autres cierges semblables.

Les rapports artistiques entre Bruges et Tournai étaient assez suivis. Philippe Truffin, le principal des maîtres tournaisiens de l'époque, fut appelé à Bruges en 1468, pour y travailler aux décorations des fêtes du mariage de Charles le Téméraire.

Plusieurs autres peintures de l'exposition de Bruges rappelaient le maître de Flémalle : *Le Christ mort dans le sein du Père Éternel*, copie ancienne identifiée par M. H. von Tschudi, appartenant au musée de Louvain, et dont M. Lehrs a retrouvé le souvenir dans une gravure du maître de 1466 : *Les Apprêts de la toilette de l'Enfant Jésus*, à sir Frederick Cook. Une composition semblable existe au musée de l'Ermitage. Dans celle qui était exposée à Bruges, le peintre a introduit des anges, absents dans l'autre version. N'ayant pas vu celle-ci, nous ne pouvons nous prononcer sur sa valeur, mais il nous est permis de signaler de nouveau l'ingénieuse préoccupation du peintre de rajeunir ses données : dans le tableau que nous avons sous les yeux, la Vierge, d'un mouvement plein de grâce, réchauffe sa main au foyer avant de la porter sur les chairs délicates de son enfant.

C'est à Flémalle encore que se rattache un curieux ensemble de la *Légende de saint Joseph* (n° 341), exposé par l'église de Hoogstraeten, dans la province d'Anvers. Dans une frise, longue de 2 mètres, haute à peine de 60 centimètres, on voit se succéder — parfois se confondre — les épisodes de la légende de l'époux de la Vierge antérieurs à la fuite en Égypte. La peinture en est rude, mais des plus expressives; le détail surtout y est d'extrême intérêt. Plusieurs des personnages appartiennent à la série des acteurs rencontrés dans les scènes du maître de Flémalle. Dans le petit groupe de deux figures, où Joseph, agenouillé devant Marie, s'accuse de l'avoir soupçonnée, l'époux de la Vierge porte à la ceinture les outils de son métier de charpentier; d'autres, trop volumineux, sont déposés à terre. Ces outils, nous les connaissons, pour les avoir vus aux mains de saint Joseph dans le volet du retable de Mérode, où il façonne des souricières. Sans être nullement délicate, cette peinture constitue un document des plus précieux pour l'histoire de l'art en Flandre au début du xve siècle.

Les salles de l'exposition de Bruges procuraient, on le voit, au visiteur nombre d'informations précieuses pour l'étude du maître encore indéterminé; il n'y a point exagération à le ranger aux côtés de van Eyck et de van der Weyden, parmi les représentants les plus avancés de l'art de leur époque.

Plus indifférente ou moins renseignée que celle de notre temps, la critique d'autrefois, sans nul souci des caractères distinctifs et sans aucun respect non plus de leur valeur, rattachait bénévolement à l'œuvre des van Eyck et des Memling les productions les plus disparates. On reproche volontiers à notre temps l'excès

LA MESSE DE SAINT GRÉGOIRE, COPIE D'APRÈS LE « MAITRE DE FLEMALLE »
(Collection de M. E. Weber. Hambourg.)

contraire, de créer ou de défaire comme à plaisir les attributions. Il y a là quelque injustice. On perd de vue nos moyens d'information précieux, moyens dont ne disposaient pas nos devanciers, en toute première ligne la facilité des voyages et la photographie, sans compter les sources authentiques vulgarisées à pleines mains, sans parler enfin d'expositions comme celle qui nous occupe, et dont la critique tirera certainement profit.

Une des premières constatations qu'y faisait le visiteur était l'absence presque totale de pages signées. Seul, Petrus Cristus appose une signature au bas de ses tableaux. Le fameux *Saint Éloi* appartenant à la riche galerie du baron Oppenheim, à Cologne, est daté de 1449. Cristus, originaire d'une bourgade de la Flandre, était devenu bourgeois de Bruges en 1444, donc au lendemain, en quelque sorte, de la mort de van Eyck, considéré naguère comme son maître. En effet, on le voit introduire largement dans ses œuvres les accessoires empruntés à l'illustre artiste. Selon M. Weale, il se contenta de les acquérir à la mort de leur premier possesseur. Dans une de ses peintures existant à Francfort, on retrouve un tapis utilisé déjà par van Eyck; ailleurs une escarcelle.

Très nettement, à Bruges, l'influence de van Eyck s'accusait dans le précieux portrait de jeune gentilhomme, nu-tête, vêtu de rouge, exposé par M. Salting. La coloration en est remarquable par sa puissance et sa richesse, par la vigueur peu commune de ses ombres. Outre cela, praticien excellent, Cristus révèle une très sérieuse étude de la forme. Il ne se montre pas impénétrable à l'émotion, sans toutefois s'y abandonner autant que van der Weyden. Néanmoins, la *Déposition de croix* appartenant au musée de Bruxelles, page importante par sa grandeur et dont l'attribution au maître nous paraît non moins justifiée que celle du charmant *Calvaire* de la galerie du duc d'Anhalt, est d'un vrai sentiment religieux, encore que, dans les scènes précédentes, plus d'un acteur fasse preuve d'indifférence.

Mais, incontestablement, par la proportion des personnages autant que par l'heureux ensemble de la composition, par l'intérêt du détail, le *Saint Éloi* mérite de compter parmi les œuvres capitales du maître et revendique sa place parmi les pages les plus importantes du XVe siècle. Le patron des orfèvres y est représenté dans sa boutique, pesant l'anneau des fiançailles d'une jeune dame de qualité, — sainte Godeberte, selon M. Weale, — placée près de lui. Au bas du tableau, tracée en grandes lettres, la signature *Petrus Christus me fecit*, suivie de la date *1449*. La corporation des orfèvres d'Anvers avait, paraît-il, commandé cette peinture.

Les églises et les couvents brugeois n'avaient fourni qu'un assez pauvre contingent. Ils n'ont, en somme, gardé aucune page de premier ordre des maîtres locaux. Seule, la participation des Sœurs noires se distinguait par une série de peintures d'un très haut intérêt historique, signalées naguère par Waagen. Le célèbre

critique assignait à ces panneaux la date de 1426. Ils sont sûrement postérieurs, mais semblent avoir précédé la *Châsse de sainte Ursule* de Memling, dans l'évocation des épisodes de la légende de la martyre. Peintes à l'huile, ces fort remarquables compositions relèvent plutôt de la miniature, par leur coloris autant que par la disposition générale des groupes. Memling les a-t-il connues? Il ne leur a rien emprunté et n'avait non plus à le faire. On verra toutefois, par les deux panneaux que nous empruntons à cet ensemble, la *Confusion de la Synagogue* et la *Vénération des reliques de sainte Ursule*, qu'il s'agit ici d'un maître de très sérieuse valeur.

Le judaïsme est figuré de la manière traditionnelle, tel qu'il apparaît dans les sculptures des cathédrales : c'est une figure de femme, les yeux couverts d'un bandeau et perdant l'appui de la hampe brisée de sa bannière. Sa main défaillante laisse échapper les tables de la Loi. Le caractère général nous ramène vers l'allégorie du panneau de Madrid, où, cependant, le judaïsme est figuré sous les traits d'un personnage masculin.

La *Vénération des reliques de sainte Ursule* offre cet intérêt, assez spécial, de nous mettre en présence d'une scène très fidèlement empruntée au milieu où vivait l'artiste. Rien, du reste, n'a été négligé pour lui donner ce caractère. Les pèlerins s'agenouillent devant la châsse vénérable contenant les reliques de la sainte; ils appartiennent aux diverses classes de la société.

LA SYNAGOGUE DÉFAILLANTE
PAR UN MAITRE BRUGEOIS DU XVe SIECLE
(Couvent des Sœurs Noires, Bruges.)

C'est ainsi qu'une dame reçoit son missel des mains d'un serviteur respectueux. A gauche de l'autel, on remarque, suspendue, une rangée d'ex-voto en cire : bras, jambes, etc. Enfin, dans la nef, non loin de l'entrée de la chapelle, une femme, vêtue de rouge, vend à une Brugeoise en « faille » — un vêtement qu'on prétend avoir été importé par les Espagnols — des chandelles bénites.

Hâtons-nous d'ajouter qu'au point de vue de la valeur artistique, ces petites pages, dont un spécimen est mis sous les yeux du lecteur, méritent une attention très particulière. La facture en est libre, l'expression singulièrement vivante.

Si nous parlons, à cette place, du charmant diptyque, si connu d'ailleurs, exposé par le musée d'Anvers (n° 118), ce n'est point avec l'arrière-pensée qu'il le faille ranger parmi les productions de l'école de van Eyck, mais pour faire ressortir la persistance du souvenir de ce maître. Un des volets de ce délicat ouvrage reproduit une œuvre envisagée comme émanant de lui : *La Vierge avec l'Enfant Jésus*, représentée dans une église gothique, tableau conservé au musée de Berlin et dont une seconde répétition, appartenant au prince Doria, n'a pas été envoyée à Bruges.

Il est permis d'assigner la peinture du musée d'Anvers à un pinceau brugeois. En effet, l'un de ses panneaux représente un abbé du monastère des Dunes, Chrétien de Hondt, agenouillé, en prière.

Tour à tour donné à van Eyck et à Memling, le précieux diptyque du musée d'Anvers ne trouve à l'exposition de Bruges aucun maître à qui l'on puisse avec certitude en attribuer la paternité. Chrétien de Hondt ne devint abbé qu'en 1495, et l'on peut lire, au revers du panneau, la date 1499. Nous disons Chrétien de Hondt, attendu que les semelles des poutres portent, avec les armoiries de son couvent, les siennes propres et les initiales *C. H.* Certains ont proposé un autre dignitaire du même ordre, Jean de Clerck, ce qui d'ailleurs importe peu. Nul doute, en tout cas, que le portrait ne soit une chose exquise.

L'appartement où, les mains jointes sur un riche missel, s'agenouille le prélat, ayant à ses pieds un petit chien endormi, est un des plus délicieux intérieurs du genre. Tout y respire le calme, le bien-être. Dans sa haute cheminée de pierre blanche, à laquelle s'appuie la crosse abbatiale, derrière de superbes chenets, flambe un feu vif. Sur une des consoles de cette cheminée reposent, à portée de la main, des fruits. Plus loin, sur une crédence, s'alignent par

rang de taille des cruches de métal de forme élégante et des coupes;

VÉNÉRATION DES RELIQUES DE SAINTE URSULE
PAR UN MAITRE BRUGEOIS DU XVe SIÈCLE
(Couvent des Sœurs Noires, Bruges.)

en retour, c'est un lit drapé de courtines bleues. Des livres reposent sur une planche. A peine ose-t-on penser que van Eyck eût fait

mieux. Nous ne connaissons vraiment que le *Saint Jérôme* d'Antonello de Messine, jadis à lord Northbrook, maintenant à la National Gallery de Londres, qui se puisse comparer sans désavantage à ce morceau d'exceptionnel attrait.

LA MADONE AVEC L'ENFANT
DANS UNE ÉGLISE
(DIPTYQUE DE L'ABBÉ DES DUNES)
ÉCOLE DE MEMLING
(Musée d'Anvers.)

Au XVIe siècle, comme l'œuvre précédente, il nous faut reporter le portrait de gentilhomme agenouillé sous la protection de saint Antoine (n° 160), le même personnage qui, dans le diptyque du prince Doria, sert de complément à l'image de la Vierge. Le fond de paysage nous fixe assez quant à l'époque, et presque quant au maître, très voisin de Gérard David. Des connaisseurs proposent aussi Mabuse. C'est, d'ailleurs, un ravissant morceau, traité avec la délicatesse d'une miniature. Le portrait aurait eu pour modèle un gentilhomme sicilien, Antonio Siciliano, d'après l'Anonyme de Morelli.

Entre les divers maîtres dont les œuvres se trouvaient rassemblées sur les parois de l'hôtel provincial de Bruges, aucun n'est d'identification plus incertaine que Hugo van der Goes. Le grandiose triptyque de la *Nativité*, du musée des Offices, à Florence, est l'unique production d'origine historiquement établie qu'on soit en droit d'attribuer à ce remarquable coloriste. Ses points d'attache à Jan van Eyck, dont quelques historiens, après van Mander, avaient songé à le faire élève, se cherchent en vain. Traducteur impitoyable de la réalité dans son paysage autant que dans ses figures, il se signale

par une netteté de trait que, précisément, louait chez lui son contemporain, le poète Jean Le Maire, dans la *Couronne Margaritique*. La précision des contours confine à la sécheresse, l'éclat du coloris à la crudité. Dans la forme, il cherche peu l'élégance. Ses mains sont caractéristiques; correctement dessinées, d'ailleurs, elles sont trapues, noueuses, même chez les femmes. Ses têtes masculines, superbes d'énergie parfois, laissent surtout apprécier sa valeur. La *Mort de la Vierge*, appartenant au musée de Bruges et depuis peu d'années restituée au maître, est un morceau de très grand style, auquel il n'a manqué, pour devenir célèbre, que d'être traité dans les proportions de la grandeur naturelle. Les têtes des Apôtres sont, pour la plupart, admirables. M. H. von Tschudi a fait un rapprochement très juste entre ce tableau et le même sujet traité par le maître de Flémalle — encore lui! — appartenant à la National Gallery de Londres.

CHRETIEN DE HONDT, ABBÉ DES DUNES, EN PRIÈRE
(DIPTYQUE DE L'ABBÉ DES DUNES)
ÉCOLE DE MEMLING
(Musée d'Anvers.)

La gamme des colorations, par une circonstance difficile à expliquer, est atténuée. On croit se trouver en présence d'une détrempe. Ailleurs le coloris de van der Goes est riche, sinon harmonieux. Un petit triptyque de l'*Adoration des Mages*, exposé par le prince de Liechtenstein, scintille comme un joyau. Le rouge, le bleu, le pourpre, le vert, s'y mêlant aux ors et aux brocarts, font songer à quelque émail translucide.

Que la pensée soit venue de ranger dans l'œuvre de van der Goes le *Portrait de chanoine avec saint Victor ou saint Maurice* (n° 100 du

catalogue) appartenant au musée de Glascow, déjà reproduit par la *Gazette des Beaux-Arts* à l'appui d'un travail de M. Camille Benoît[1], on se l'explique par la dureté des oppositions. L'éclat du coloris, la fermeté du dessin, la surprenante facture, l'œuvre étant tenue pour flamande, l'avaient fait tour à tour attribuer à van Eyck, à van der Goes, à Memling, à Gérard David et même à Mabuse. Dans le milieu où elle se produit, vouloir la rattacher à aucun des maîtres précités nous paraîtrait hasardeux. Le tableau n'est point d'ailleurs d'une période avancée du xve siècle. Il est français sans doute[2], comme le portrait de la dame placée sous la protection de sainte Marie-Madeleine (à MM. de Somzée) ; nous en avions dès l'origine informé le possesseur. Le personnage représenté dans la peinture de Glasgow est bien de la maison de Clèves, à en juger par l'écu « de Saint-Victor » et par sa bannière, où se répète l'escarboucle à huit rais d'or sur fond de gueules. Notre savant confrère M. Bouchot assure qu'il s'agit de saint Georges ou de saint Michel, lesquels toujours, au xve siècle, ont leur écu chargé du même ornement. Nous ferons remarquer que saint Michel est rarement représenté sans ailes. Divers membres de la famille de Clèves furent élevés à la prélature. Il y eut notamment les deux fils de Jean Ier († 1481), Adolphe, qui fit partie du chapitre de Saint-Lambert, à Liège, mort âgé de 37 ans en 1498, et Philippe, né en 1467, successivement prévôt de Strasbourg, évêque de Nevers, d'Amiens et d'Autun, mort en 1505[3]. A s'en rapporter aux études de M. René de Vauloger sur la même œuvre, parues dans la *Chronique des Arts*[4], ni l'un ni l'autre ne peuvent être acceptés. On demeure frappé cependant de la grande analogie de traits de Jean Ier de Clèves, dans un portrait du Cabinet des estampes de Paris, avec le personnage de la peinture de Glasgow. Ceci nous amène à nous demander si le père et le fils n'y sont pas figurés côte à côte.

Plus d'un portrait exposé à Bruges pourrait être attribué à Hugo van der Goes. Si, comme nous l'assure le catalogue, les deux belles effigies appartenant à M. Léopold Goldschmidt représentent Tommaso Portinari et sa femme, les droits de Memling sur ces

1. *La Peinture française à la fin du XVe siècle* (*Gazette des Beaux-Arts*, 3e pér., t. XXVI, p. 371).

2. M. le Dr Friedlænder l'avait déclaré tel à l'exposition de la New Gallery à Londres, en 1900 (*Repertorium für Kunstwissenschaft*, t. XXIV, p. 245-258.)

3. Baron de Chestret de Haneffe, *Histoire de la maison de Lamarck*. Liège, 1898.

4. 26 avril, 10 et 17 mai 1902.

SAINTE MADELEINE [illegible]

remarquables peintures se trouvent passablement affaiblis, encore que le privilège de retracer l'image du représentant des Médicis à Bruges eût pu être attribué à plus d'un peintre en renom. Les « Portinari » des portraits de l'exposition semblent plus jeunes de

UN CHANOINE ASSISTÉ DE SAINT VICTOR OU SAINT MAURICE
(ÉCOLE FRANÇAISE DU XVe SIÈCLE)
(Musée de Glasgow.)

beaucoup que ceux du retable de Florence, dont l'homme, surtout, ne rappelle qu'assez vaguement la physionomie. Seulement, — un critique très familiarisé avec les choses de Florence, M. A. Warburg, en a fait la remarque, — le collier de la dame est le même que celui porté par l'épouse de Tommaso dans le portrait des Offices.

Longtemps ce fut à van der Goes, aussi, que la tradition attribua le joli portrait de Philippe le Beau — ou plutôt Charles-Quint jeune —

appartenant à la cathédrale de Saint-Sauveur, à Bruges. Le catalogue le donne aujourd'hui comme d'un maître inconnu, chose à coup sûr prudente en ce qui concerne van der Goes, mort en 1482, quand Philippe avait quatre ans à peine.

Thierry Bouts, Memling, Gérard David étaient, à l'exposition de Bruges, les personnalités dominantes. A eux appartenait la grande salle de l'exposition. C'est comme pour défier le parallèle que les églises et les couvents de Bruges s'étaient dessaisis de leurs œuvres maîtresses. Mentionner la *Châsse de sainte Ursule*, le *Mariage mystique de sainte Catherine*, le *Portrait de Martin van Nieuwenhove*, équivaut à proclamer de nouveau leur supériorité. La *Vierge environnée de saintes*, le chef-d'œuvre de Gérard David que possède le musée de Rouen, a été, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, l'objet de savantes études, au temps où cette grandiose production, de maître jusqu'alors inconnu, fut restituée par M. Weale à son légitime auteur[1].

Entre Gérard David et Memling les rapports sont manifestes : ils puisent aux mêmes sources, marchent dans les mêmes sentiers. Bouts, à aucun titre, ne se confond avec eux, et l'on ne songe pas sans surprise que ses pages principales aient pu être longtemps attribuées à Memling.

A Haarlem, sa ville natale, à Louvain, sa patrie d'adoption, il subit d'autres influences. Non loin de lui avait travaillé ce typique Gérard, dit de Saint-Jean, ou encore Petit Gérard, qui, dans sa brève carrière, créa plus d'un chef-d'œuvre, et cet Albert van Ouwater, dont le musée de Berlin conserve une production (la seule déterminée jusqu'ici avec une entière certitude), où un prodigieux sentiment de la nature se mêle à une faculté de la rendre dont bien certainement ses successeurs devaient subir l'influence.

A l'exposition de Bruges, Gérard de Saint-Jean était représenté par un tout petit tableau, très remarqué dès le début, appartenant à M. Percy Macquoid, l'artiste anglais bien connu[2]. Le peintre y a représenté *Saint Jean-Baptiste au désert*. Un coup d'œil suffit pour le rattacher à ses pages, de si puissante expression, appartenant au musée de Vienne. Le type du saint anachorète est exactement le même que celui du personnage du premier plan de la scène représentée par le peintre dans un des panneaux du musée autrichien. Ce visage est d'ailleurs bizarre et de facile recognition : long,

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1re pér., t. XX, p. 542.

2. Ce précieux morceau est, depuis, devenu la propriété du musée de Berlin.

Hugo van der Goes pinx. J. Pavrau sc.

VOLET DE DROITE DU TRIPTYQUE "L'ADORATION DES BERGERS"

(Musée de Santa Maria Nuova, à Flor[illegible])

Gazette des Beaux Arts

Imp. Paul Nogua

émacié, des yeux très rapprochés, un front presque caché par une chevelure noire se confondant avec la barbe. Pour les deux figures,

LA GÉNÉALOGIE DE LA VIERGE, ATTRIBUÉ A HUGO VAN DER GOES

(Musée de Lyon.)

un même modèle a posé. Relevé par une tonalité harmonieuse (une draperie, d'un bleu turquoise rarement rencontré dans les tableaux du temps, en fournit la note dominante), de facture à la fois très savante et très libre, un délicieux fond de paysage faisant songer à celui de la *Pietà* de l'autre panneau de Vienne, le petit ensemble

mérite d'être signalé comme des plus intéressants pour l'étude de son auteur.

Un autre tableau, de plus grandes dimensions, s'il n'est pas de Gérard, est certainement le travail d'un artiste très influencé par lui. Cette œuvre, exposée par sir C.-A. Turner, à Londres, a pour sujet *L'Institution de la dévotion au Rosaire* (n° 256), c'est-à-dire la remise du Rosaire à saint Dominique par la Vierge, la distribution et la vénération du Rosaire, la prédication de saint Dominique. Un dévernissage poussé trop loin semble avoir altéré la couleur de ce tableau, d'aspect imprévu. L'extraordinaire liberté de la facture, l'heureuse disposition des groupes, la remarquable entente de la perspective aérienne, lui donnent un aspect presque moderne. La présence, dans cette composition, d'une reine de France suivie de sa cour a fait croire à une œuvre de l'école française; le type confine de trop près à celui de Gérard de Saint-Jean pour ne pas donner une présomption très forte en faveur de l'attribution à ce maître. Il y a même à l'avant-plan, à droite, un courtisan de la suite de la princesse, dont la longue chevelure blonde, la toque posée sur l'oreille, le justaucorps vert, le manteau rouge et les houseaux jaunes font partie de la garde-robe du peintre de Haarlem. Nous devons, faute de place, nous abstenir de consacrer un plus long examen à cette peinture de si puissant intérêt et de si haute valeur artistique.

A l'école de Haarlem se rattache aussi le *Calvaire* exposé par M. Glitza, de Hambourg, une page extrêmement curieuse attribuée peut-être à tort à Gérard de Saint-Jean, mais certainement conçue dans le style de ses œuvres.

Signalons, enfin, comme se rattachant à la même catégorie de productions énigmatiques, la petite *Vierge* debout, tenant l'Enfant Jésus, à l'entrée de l'abside d'une chapelle. Deux anges musiciens forment les volets de ce triptyque, appartenant à M. Mann, de Glasgow (n° 89). Cette peinture, présentée dans d'autres expositions déjà, y fut, comme à Bruges, l'objet d'intéressantes controverses. Désignée tour à tour comme espagnole, comme italienne, comme flamande, on la catalogue maintenant comme de Memling. Elle nous semble infiniment plus près de l'école de Haarlem. Le type des anges surtout la rapproche des œuvres de Gérard de Saint-Jean. La Vierge est d'ailleurs très particulière et rappelle certaines estampes du xve siècle. La draperie, d'un blanc bleuâtre, à plis épais, constitue un remarquable morceau de peinture, et d'un caractère trop spécial pour suggérer aucun rapport avec Memling.

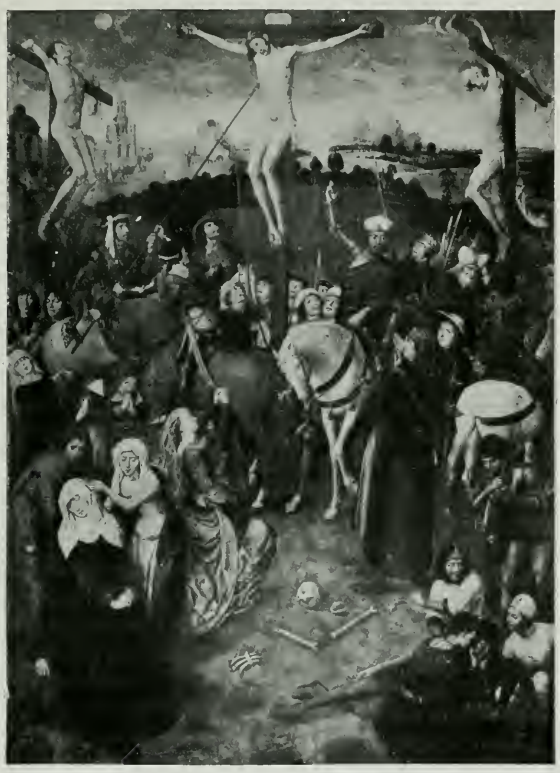
Hugo van der Goes pinx. Heliog. Braun Clement & Cie

RENCONTRE DE DAVID ET ABIGAIL

Musée des Arts Décoratifs, à Bruxelles

...ite des Beaux-Ar... Imp. Paul Moglia

Thierry Bouts, formé dans le voisinage immédiat de Gérard de Saint-Jean, n'est pas sans trahir l'influence de communes origines. Déjà M. Camille Benoît, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, a insisté sur



LE CRUCIFIEMENT : PANNEAU CENTRAL DU POLYPTYQUE DE MEMLING

(Cathédrale de Lubeck.)

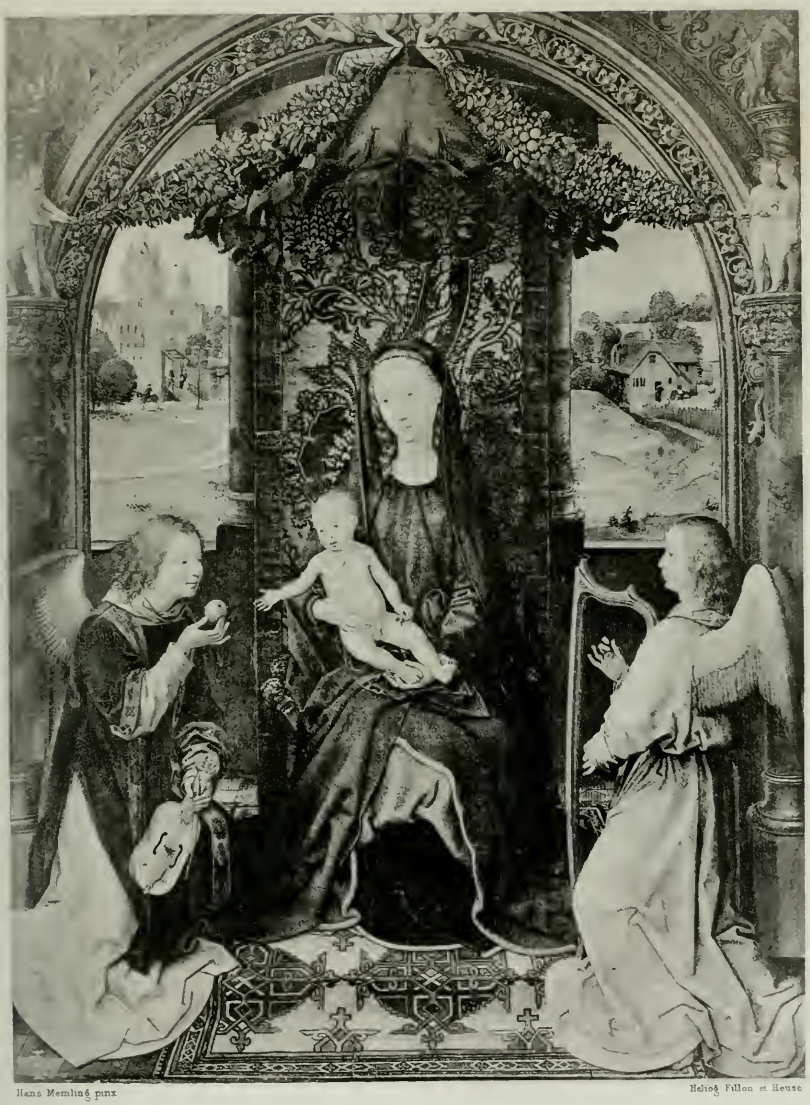
ce point. La *Cène*, magistrale peinture appartenant à l'église Saint-Pierre de Louvain, qui occupa son auteur du mois de mars 1464 au mois de février 1468 ; le *Martyre de saint Érasme*, à la même église ; le *Martyre de saint Hippolyte*, à la cathédrale de Bruges, formaient à l'exposition un ensemble impressionnant et imprévu.

Dessinateur de grand style, bien qu'un peu anguleux, coloriste admirable et singulier en outre, Bouts compte parmi les plus hautes personnalités artistiques du xve siècle. Si la *Cène* avait pu être rapprochée de ses volets, aujourd'hui à Munich et à Berlin, l'effet d'ensemble eût été écrasant. Les types de Bouts sont très accusés, très personnels et, d'emblée, remettent en mémoire ceux de Gérard de Saint-Jean. Les Apôtres de la *Cène* en fournissent le plus précieux exposé : figures graves, aux joues creuses, au nez droit, rarement aquilin, à la barbe plus longue que fournie, laissant à découvert une bouche aux lèvres fines et abaissées. A peine est-il besoin de faire ressortir combien ce type est voisin de celui du Christ de Quinten Massys. Impossible de ne point se sentir gagné par la conviction que voici le maître du forgeron d'Anvers, par l'origine louvaniste de celui-ci. La chose est si vraie que, même à l'exposition, figurait sous le nom de Massys une *Tête de Christ* appartenant à MM. de Somzée, laquelle n'est, comme déjà le fit remarquer M. Friedlaender lors de l'exposition de la New Gallery, à Londres, en 1900, qu'une œuvre d'un pseudo-Bouts, le maître dit « de l'*Assomption de la Vierge* », sans doute Albert, le fils du peintre.

Le type féminin chez Bouts est régulier, mais impassible. Du reste, le peintre idéalise peu. Sous son pinceau, les martyres de saint Hippolyte et de saint Érasme se réduisent presque à de purs incidents. Les spectateurs, les acteurs eux-mêmes, s'en émeuvent peu. Dans le *Martyre de saint Érasme*, de la plus affreuse cruauté, puisqu'on y voit enrouler sur un treuil les entrailles du bienheureux, les tortionnaires s'acquittent de leur besogne en vulgaires tâcherons. L'un d'eux seulement serre les dents sous l'effort, et nous retrouvons précisément cette contraction du visage, à Anvers, dans le chef-d'œuvre de Quinten Massys, où l'on voit saint Jean plongé dans la chaudière d'huile bouillante.

Bouts, avons-nous dit, est un remarquable paysagiste. C'est, en outre, un traducteur fidèle de la nature ambiante. Dans le fond d'un *Crucifiement* appartenant à M. A. Thiem, de San Remo (n° 40), se découvre un panorama de Bruxelles, avec la tour de l'hôtel de ville, la porte de Hal et le beffroi (l'église Saint-Nicolas).

La haute et inflexible conscience de Bouts lui permettait d'être à l'occasion un portraitiste de premier ordre. Dans la *Cène*, il s'est représenté dans un rôle secondaire; un portrait, le sien encore, appartenant à M. le baron Oppenheim, le classe au premier rang des maîtres du genre. C'est de nouveau son image sans nul doute,



Hans Memling pinx

Héliog. Fillon et Heuse

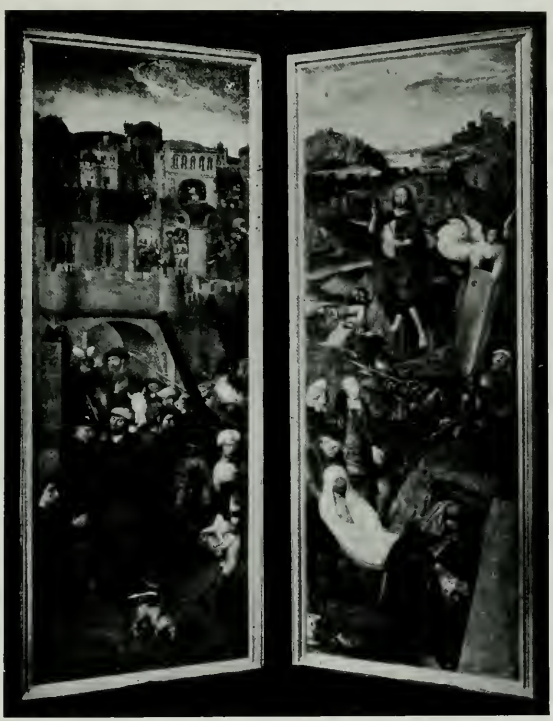
LA MADONE ET L'ENFANT ENTRE DEUX ANGES

Musée des Offices, Florence

Gazette des Beaux-Arts

Imp. Paul Moglia

que l'on retrouve sous les traits de saint Luc, dans un tableau malheureusement assez maltraité par une restauration, appartenant à lord Penrhyn (n° 115). Le saint patron des peintres s'occupe de



LE PORTEMENT DE CROIX, LA MISE AU TOMBEAU ET LA RÉSURRECTION
VOLETS INTÉRIEURS DU POLYPTYQUE DE MEMLING
(Cathédrale de Lubeck.)

tracer sur le papier le portrait de la Vierge, assise devant lui sur un haut fauteuil à baldaquin, tenant l'Enfant Jésus. La Madone n'est point gracieuse; le petit Jésus est plutôt maussade. Saint Luc, sous les traits de Bouts, moins avancé en âge que dans la *Cène*, est, en revanche, une belle et noble figure. Le peintre, coiffé de son traditionnel bonnet, de teinte violacée cette fois, porte une robe de

nuance plus claire. Il s'agenouille à même le pavement. Le mobilier de la pièce, le paysage du fond, vu par les arcades, l'atelier du peintre surtout, qu'on aperçoit par une porte entr'ouverte, présentent un grand intérêt. Saint Luc a momentanément délaissé le

SAINT BLAISE ET SAINT JEAN-BAPTISTE
VOLETS EXTÉRIEURS DE GAUCHE DU POLYPTYQUE DE MEMLING
(Cathédrale de Lubeck.)

chevalet où repose une image ébauchée de la Madone. Elle se découpe en blanc sur le fond rouge. Les ustensiles du peintre, ses pinceaux, sa palette de forme assez spéciale, sont des détails d'information précieuse. La gamme un peu criarde des colorations, le vert intense de la draperie recouvrant un siège au fond de l'appartement, doivent être portés au compte de la fâcheuse remise à neuf

Memlinc pinx.

SAINTS ET DONATEURS

Volets de retable

Collection de M Rodolphe Kann

Gravure des Beaux Arts

de cette intéressante production, nécessairement antérieure à la *Cène*, Bouts y apparaissant plus jeune.

Le *Christ chez Simon* (n° 39), à M. Thiem, peut être envisagé comme le prototype de diverses répétitions. Une d'elles est au musée

SAINT JÉROME ET SAINT GILLES
VOLETS EXTÉRIEURS DE DROITE DU POLYPTYQUE DE MEMLING
(Cathédrale de Lubeck.)

des Hospices, à Bruges même; une seconde, en contre-partie, au musée de Bruxelles. L'attribution à Bouts se motive par de très hautes qualités picturales, un coloris splendide, l'exécution admirable des détails. Il y a là aussi un jeune moine blanc, prosterné en prière dans l'embrasure d'une porte, qui est un véritable chef-d'œuvre. Les types, cependant, ne concordent pas d'une manière

précise avec ceux de Bouts; le Christ surtout nous laisse perplexe.

Comme portraitiste encore, le peintre donne de nouvelles preuves de sa supériorité dans les images d'Hippolyte Berthoz et d'Élisabeth de Keverwyk, donateurs du *Martyre de saint Hippolyte*, figurés sur le volet de ce précieux retable.

Nous avons déjà dit un mot du fils de Thierry, Albert, le peintre probable de l'*Assomption de la Vierge*, deux fois répétée au musée de Bruxelles. De lui procèdent de nombreuses productions exposées à Bruges : les beaux volets du *Buisson ardent* et de la *Toison de Gédéon* (n° 41), à M. Crews, de Londres, réplique de deux remarquables peintures de la collection Rodolphe Kann, de Paris; deux autres volets représentant des ecclésiastiques avec leurs saints patrons, appartenant à M. R. von Kaufmann (« Gérard David », n°s 141-142); une tête du *Christ couronné d'épines*, au Dr Martius, de Kiel, etc.

Malgré l'importance et les origines multiples des œuvres qui y figuraient, l'exposition de Bruges fut, peut-on dire, la glorification de Memling et de Gérard David. A l'exception de la *Vierge* de Rouen, c'était avec ses propres ressources qu'y pourvoyait la Belgique. La part de l'étranger, si importante qu'elle fût, ne constituait qu'un appoint. Moins que David, Memling se révélait sous un jour nouveau. Seuls peut-être, ses portraits donnaient une note quelque peu imprévue. Aussi avons-nous jugé devoir mettre les principaux sous les yeux du lecteur. Eussent-elles été plus abondantes encore, les œuvres exposées du noble et suave artiste ne pouvaient rien ajouter de nouveau à la caractéristique de son génie.

On pouvait regretter l'absence de la *Bethsabée* de Stuttgart, mais, sauf cette lacune, étant donné ce qu'on pouvait faire, Memling apparaissait dans tout le rayonnement de sa gloire. Par malheur, rien n'est venu éclaircir le problème de ses débuts. Le merveilleux petit triptyque dit « de sir John Donne » exposé par le duc de Devonshire, et dont la date, d'après les supputations de M. J. Weale, se fixe à 1468 environ, cette petite *Glorification de la Vierge*, n'est pas sensiblement différente des créations similaires de date fort postérieure. Le peintre paraît s'y être représenté sur l'un des volets. Il est sans barbe et fort différent, comme physionomie, des portraits traditionnels; mais il apparaît ici dans la force de l'âge. Eh bien! dans cette création (la plus reculée qu'on connaisse de son pinceau), nous trouvons, d'ores et déjà, les types, les attitudes, les relations de ton qui nous sont familiers. La Vierge, l'Enfant Jésus, les anges, ne sont en rien différents de ceux aperçus à travers l'ensemble des

Memling pinx — Gaujean sc

UN DONATEUR PRÉSENTÉ PAR SAINT JEAN-BAPTISTE
(Musée du Louvre)

Gazette des Beaux Arts — Imp A. Clement Paris

productions du maître, à part, peut-être, un peu plus de délicatesse dans le procédé. Le saint Jean est presque identique à celui d'un des volets de Vienne. De même, l'un des anges placés aux côtés de la Madone offre, en souriant, une pomme à l'Enfant Jésus.

GROUPE DES SAINTES FEMMES
TIRÉ DU PANNEAU CENTRAL DU POLYPTYQUE DE MEMLING
(Cathédrale de Lubeck.)

Cette donnée, on le sait, se répète vingt fois dans les peintures de Memling. De même, nous voyons reparaître, avec les couleurs réelles, sur un tableau appartenant au prince de Liechtenstein, le saint Antoine figuré en grisaille sur le volet extérieur droit du petit triptyque de sir John Donne.

Au point de vue de la recherche des origines artistiques de Memling, il importe de signaler spécialement un tableau de maître

inconnu, invoqué par M. Weale comme ayant influé sur Gérard David : le *Mariage de sainte Catherine* conservé aujourd'hui au musée de Bruxelles. Cette peinture appartint, à dater de 1489, à l'église Notre-Dame de Bruges. Elle était autrefois classée, à Bruxelles, parmi l'école allemande et, malgré tout, elle détonne quelque peu dans le milieu où elle se produit. Dans cet ensemble, à certains égards très remarquable, où la Vierge, comme dans le tableau de Gérard David, est environnée de saintes, il importe de

DÉPOSITION DE CROIX PAR HANS MEMLING

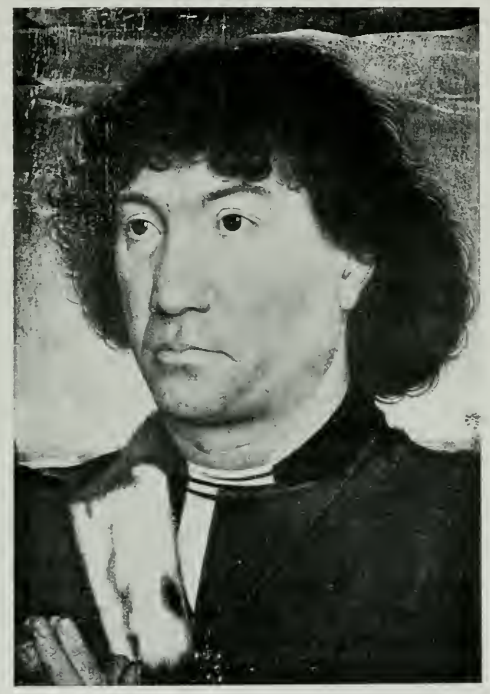
(Collection de M. R. von Kaufmann, Berlin.)

signaler l'identité presque absolue du groupe de Marie et de l'Enfant, avec le groupe correspondant du retable du duc de Devonshire. Les rencontres de ce genre ne sont point fortuites[1]. A rapprocher les deux créations, on hésite à envisager celle de l'inconnu comme inspirée par l'autre.

Qu'on ne nous en veuille pas d'omettre ici l'analyse des pages grandioses de Memling répandues dans les collections belges et où celles de Bruges occupent le premier rang. Celles venues de loin, que le hasard a un moment rapprochées, sollicitent les premières

1. La Madeleine, comme le faisait observer M. Durand-Gréville, est exactement la même figure que celle qui représente la même sainte dans la *Mise au tombeau* de Roger van der Weyden, de la galerie des Offices.

notre attention, non pas qu'elles soient supérieures, mais à cause de l'intérêt qu'elles éveillent. Tout le monde connaît le *Mariage de sainte Catherine* de l'hôpital Saint-Jean; peu de personnes avaient eu, jusqu'ici, l'occasion de voir sa réduction appartenant à M. Léo-



PORTRAIT D'HOMME, PAR HANS MEMLING
(Musée de la Haye.)

pold Goldschmidt, de Paris. Il est certain que les changements apportés par le peintre ont amélioré la composition. Le donateur y apparaît dans le champ même du tableau; un paysage admirable remplace le fond d'architecture. Les anges, tous deux musiciens, sont plus gracieux aussi. C'est, en un mot, une œuvre nouvelle et puissante dans ses étroites dimensions.

Que Memling ait appartenu aux citoyens aisés de Bruges, on

s'en étonne peu à mesurer sa fortune à l'étendue de sa clientèle. S'il travailla pour les églises, il travailla aussi pour les oratoires. La quantité de ses petites *Madones* accompagnées d'anges ou de donateurs est surprenante. Toutes relèvent d'une même donnée. Leur dimension varie moins que leur qualité, laquelle fait croire parfois à l'intervention d'auxiliaires, M. Justi en a retrouvé jusqu'au fond de la chapelle des Rois catholiques à la cathédrale de Grenade. Plusieurs figuraient à l'exposition de Bruges, prêtées par le prince de Liechtenstein, par M. Thiem, par le duc d'Anhalt, par Mme Stephenson Clarke. Cette dernière nous paraît devoir, précisément, être la répétition de la peinture indiquée par M. Justi.

Parmi les plus précieux envois de l'étranger figurait l'*Annon-*

LA MORT, LE PÈRE ÉTERNEL ENTOURÉ D'ANGES, L'ENFER, LA VANITÉ
PAR HANS MEMLING
(Musée de Strasbourg.)

ciation appartenant au prince Radziwill, de Berlin. On assure que le cadre primitif de cet exceptionnel morceau portait, sur le chanfrein, la date 1482, considérable dans la vie du maître, antérieure d'une couple d'années à l'achèvement du portrait du bourgmestre Moreel, morceau capital, faisant partie du retable de saint Christophe, saint Maur et saint Gilles, que nous reproduisons.

Rompant avec la formule établie par les Italiens, Memling place la Vierge debout. Elle est vêtue d'une robe flottante, de couleur blanche légèrement nuancée de bleu, et d'un manteau bleu. Elle s'est levée respectueusement à l'apparition du messager céleste, vêtu d'une chape tissée de pourpre et d'or. Au-dessus de sa tête plane le Saint-Esprit; elle se sent défaillir. Deux anges la soutiennent avec des témoignages de joie et de respect. Leurs robes aux nuances tendres, lilas et blanc irisé, s'harmonisent avec leurs ailes bleues et vertes. L'intérieur où se passe la scène, le lit aux courtines rouges, la crédence avec ses menus accessoires, tout l'ensemble de la dispo-

Hans Memling pinx.

GUILLAUME MOREEL, BOURGMESTRE DE BRUGES
AVEC SES CINQ FILS ET SON PATRON, GUILLAUME DE MALEVAL

Volet gauche du triptyque de Saint-Christophe
(Musée de Bruges.)

Imp. H. de Banos.

sition, l'effet même, sont nouveaux pour nous. Si le coloris a moins d'éclat, en revanche il a plus de douceur et ajoute au charme de la scène, la plus gracieuse qu'ait tracée le pinceau de Memling.

Comme Fromentin le dit, « Memling copie et il idéalise ». Ses personnages sont peints d'après nature. Les femmes, douces et gracieuses, puisent dans leur modestie un charme tout particulier.

PORTRAIT DE FEMME AGÉE, PAR HANS MEMLING
(Collection de M. N...., à Paris.)

Leur chevelure, à peine ondulée, encadre un front élevé, d'une remarquable pureté. La paupière mi-close, sous l'arc régulier des sourcils, la bouche petite, le menton très court, forment, avec l'ovale régulier du visage, un ensemble agréable, mais de peu d'expression. Il est des œuvres où la Vierge semble moins jeune que dans d'autres. On peut en dire autant de l'Enfant Jésus, qui n'est plus le chétif nourrisson de van der Weyden, mais est empreint de la grâce mutine d'un enfant conscient de ses gestes. Nous en avons trouvé

le type, avec un peu de surprise, dans le petit garçon placé derrière le personnage du portrait exposé par le collège évangélique de Hermannstadt. Dans le portrait de femme qui sert de pendant au précédent figure le petit chien, un barbet, presque identiquement représenté aux pieds de la suivante dans la *Bethsabée*, la magnifique peinture de Stuttgart; le même chien réapparaît dans un des petits panneaux exposés par le musée de Strasbourg, œuvres dont il importe de dire un mot.

Quelle est la part de Memling dans cette suite intéressante de peintures? Aucune, disent certains critiques. Nous n'allons pas aussi loin. Tout d'abord il convient de noter la signification de cet ensemble. M. « Georges de Loo » (Georges Hullin), dans son très savant catalogue critique de l'exposition, la détermine à merveille. C'est un triptyque, avec, au centre, le Ciel (Dieu le père), l'Enfer (Lucifer); sur les volets, à l'intérieur, la Mort opposée à la Vanité de la vie; à l'extérieur, les armoiries[1] du propriétaire et une tête de mort; au-dessous de celle-ci, nous lisons cette phrase : *Scio enim quod Redemptor meus vivit.*

Nous n'insistons pas sur la ressemblance évidente de l'image du Père Éternel avec le panneau central du grand retable de Najera, au musée d'Anvers; à l'exposition, tout le monde la constatait. Nous pouvons passer sous silence les symboles. Plus intéressante est la figure de la *Vanité*, jeune femme dépouillée de tout voile, debout, dans un riant paysage où, sur le tapis de fleurs, trois chiens prennent leurs ébats. Cette figure nue a surpris, choqué même, quelques personnes. Memling en a fait d'autres, les a même multipliées dans son *Jugement dernier* de Dantzig. La figure d'*Ève*, du musée de Vienne, nous fournit une autre étude de nu. Ce n'est donc point cette particularité qui peut faire repousser l'idée de son intervention. Considérées au point de vue de la valeur artistique, les peintures ont un mérite sérieux. Jadis à Strasbourg, on les attribuait à Simon Marmion. Nous n'avions jamais cessé de les considérer comme plus apparentées avec Memling. L'impression demeure, sauf à croire au concours du pinceau de quelque auxiliaire.

Les scènes de la Passion, dans l'œuvre de Memling, sont d'expression beaucoup plus contenue que chez van der Weyden, son

1. Ces armoiries sont : *d'argent, au griffon de gueules, armé et becqué d'or, au chef d'azur, à trois fleurs de lys d'or.* Devise : *Nul bien sans peine.* Plusieurs familles françaises ont adopté cette devise : de la Noue Harent, de Hault; également Montemerli, famille italienne, sans doute. Elles appartiennent en réalité à la famille Borelli.

Jean Prévost pinx.

LE JUGEMENT DERNIER

(Musée de Bruges.)

Imp. H. de Banos.

maître. Dans la *Pietà* que nous reproduisons, appartenant au prince Doria, le plus émouvant des sujets de ce genre issus de son pinceau, l'artiste introduit un donateur, très proche du personnage repré-

PORTRAIT DE FEMME INCONNUE, ATTRIBUÉ A MEMLING
(Collection de S. A. S. le duc d'Anhalt, Woerlitz.)

senté dans le portrait de Hermannstadt. La nature tendre et recueillie de Memling répugne à la déformation des traits sous l'empire de la douleur. C'est d'ailleurs une scène profondément touchante que le baiser déposé par Marie sur le front meurtri du Sauveur. Madeleine, on le remarquera, s'essuie les yeux d'un bout de son voile. Le geste ne manque pas de grâce.

Comme portraitiste, Memling trouva ses principaux modèles dans l'opulente bourgeoisie brugeoise. Si l'on en juge par l'attitude de ses personnages, fréquemment représentés en prière, ses portraits ont dû souvent faire partie d'ensembles religieux. On ne peut douter que tel fut le cas du *Jeune gentilhomme* un des plus délicieux portraits de l'exposition, appartenant aujourd'hui à M. G. Salting, de Londres, comparable pour le charme de la physio-

CHÂSSE DE SAINTE URSULE, PAR HANS MEMLING

(Musée de Bruges.)

nomie et la grâce juvénile à ce portrait de lord Philippe Wharton qui fut le succès de l'exposition van Dyck, à Anvers.

C'est encore le cas du beau portrait d'homme, que reproduit notre gravure, appartenant au musée de la Haye. Probablement fils de quelque étranger fixé à Bruges, fervent du fameux tir de saint Sébastien, un autre personnage, dont le splendide portrait appartient au baron Oppenheim, se présente avec plus de crânerie. Sa physionomie déterminée, sa lèvre altière, font croire à quelque gentilhomme de haut rang.

Une partie de l'intérêt de ces effigies se perd, malheureusement,

Hans Memling pinx

PIETA

(Collection du prince Doria, Rome.)

Imp. H. de Banos

par suite de l'ignorance où nous sommes de l'identité des personnages représentés. Il est à craindre que cette lacune ne soit jamais comblée. Œuvre d'une nature privée, le portrait est condamné à ce sort inévitable et contradictoire de perdre sa destination

LE JUGEMENT DE CAMBYSE, PAR GÉRARD DAVID

(Musée de Bruges.)

essentielle, la pérennité du souvenir de celui qu'il représente.

Avouons, au surplus, qu'il y a bien du charme aussi dans les spéculations auxquelles donne naissance l'étude de ces physionomies si caractéristiques de leur temps. A quel milieu social appartenait la femme âgée dont le peintre nous a laissé le merveilleux portrait, appartenant à M. X..., de Paris ? On sait que le pendant de ce morceau de nature « naturante », provenant, comme lui, de la

collection Meazza, à Milan, fait partie du musée de Berlin; c'est le portrait présumé du mari de la dame, quelque vieux serviteur de la maison de Bourgogne sans doute. L'œuvre de Memling ne contient point de pages plus attachantes que ces effigies de si frappante vérité, les plus belles de l'école flamande depuis van Eyck, couple dont les hasards du temps ont dissous l'union, rêvée sans doute éternelle !

Pas de Memling, mais digne de lui, cet autre portrait de femme, de physionomie si étrange (n° 108), provenant de la Maison gothique

TROIS DES PANNEAUX DE LA CHÂSSE DE SAINTE URSULE, PAR HANS MEMLING
(Musée de Bruges.)

de Woerlitz. Cette fois encore, il s'agit de quelque femme de haut parage; la coupe et la richesse du costume le prouvent. D'ordre supérieur, la facture indique un maître de date quelque peu antérieure à Memling, maître anonyme dont, croyons-nous, un autre portrait féminin est entré à la National Gallery, de Londres, par le legs Lyne Stephens. Nous ne nous hasardons à proposer aucun nom. Il s'agit sûrement d'un Flamand.

La *Châsse de sainte Ursule*, que la légende avait placée au début de la carrière de Memling, en fut le couronnement. Combien plus poétique la réalité et plus touchante la pensée de cet ensemble de haute perfection, marquant la fin d'une existence écoulée tout entière dans l'oubli des heures et sanctifiée par la conscience de la joie que procurait aux autres la joie qu'avait éprouvée lui-même cet ouvrier sans reproche dans l'accomplissement de sa tâche !

Matsys pinx

LA MADELEINE

Musée d'Anvers

Imp A. Poirabeuf, Paris

Le périlleux honneur de recueillir la succession d'un tel peintre échut à Gérard David. Arrivé de Hollande artiste accompli, comme

LE BAPTÊME DU CHRIST, PANNEAU CENTRAL DU TRIPTYQUE DE GÉRARD DAVID
(Musée de Bruges.)

Memling était venu d'Allemagne, David fut, du vivant même de son confrère, en 1488 chargé de travaux par la municipalité de Bruges. De là l'origine de ses deux grandes pages de la *Justice de Cambyse* et du *Supplice de Sisamnès*, datées de 1489, appartenant au musée de Bruges. A l'exposition, elles encadraient sa *Vierge environnée de*

saintes, du musée de Rouen, offerte par le peintre lui-même à la communauté des religieuses de Sion, en 1509. L'ère des « Primitifs » est close. Gérard, contemporain de Lucas de Leyde et d'Albert Dürer, que, sans nul doute, il vit venir à Bruges, meurt plus tard que Raphaël. On ne peut nier cependant que ses œuvres ne le rattachent plutôt à Memling. A l'exposition figurait de lui, sous le nom de Mabuse, une *Adoration des Mages*, appartenant au musée de Bruxelles, peinture qui, très longtemps, fut désignée et catalognée comme de Jan van Eyck. Et, d'autre part, l'admirable *Sainte Famille* appartenant à M. Martin Le Roy, de Paris, était désignée à Bruges sous le nom de Quinten Massys.

SAINT FRANÇOIS D'ASSISE RECEVANT LES STIGMATES ATTRIBUÉ A GÉRARD DAVID
(Collection de M. R. von Kaufmann, Berlin.)

Sous le nom de Memling, un petit triptyque de la *Messe de saint Grégoire* (n° 87), par Gérard David, répète, en petit, ses figures de saint Michel et de saint Jérôme du musée de Vienne, tandis que la ravissante *Vierge à la bouillie*, du musée de Strasbourg (n° 209), figura sous le nom de Memling, à l'exposition des Alsaciens-Lorrains. En somme, David n'est nullement un peintre immobile, et voici, pour le prouver, une *Annonciation*, composée des volets d'un ancien triptyque du musée de Siegmaringen (n° 128). La gamme des tonalités y est remarquable. Il semble que dans la figure de la Vierge et dans le fond de l'appartement le peintre ait voulu harmoniser les diverses nuances du bleu. Bien avant Gainsborough, il a triomphé d'une difficulté réputée insurmontable par Reynolds. Le manteau de l'ange nous montre

Quentin Massys pinx

LE CRUCIFIEMENT

(Collection du prince de Liechtenstein, Vienne.)

Imp. H. de Bano

LA VIERGE AVEC DES SAINTES, PAR GERARD DAVID

(Musée de Rouen.)

aussi, dans sa doublure, des couleurs diaprées, peu habituelles chez notre artiste.

C'est sans doute une œuvre de jeunesse de David que le petit *Saint François recevant les stigmates*, pendant d'un *Saint Jean-Baptiste*, tous deux à M. R. von Kaufmann. L'extase du saint se traduit d'une manière et avec un sentiment rares à rencontrer, si ce n'est au XVe siècle.

Placée dans le proche voisinage de l'admirable triptyque du *Baptême du Christ*, un des trésors du musée de l'Académie (reproduit

RÉUNION DANS LE PARC DU CHATEAU DE RUMBEKE,
PAR UN MAITRE FLAMAND DU XVe SIÈCLE
(Collection de M. le comte Thierry de Limburg-Stirum, Bruxelles.)

encore comme de Memling dans les *Chefs-d'œuvre des grands maîtres* de Kellerhoven), la *Transfiguration* de l'église Notre-Dame nous paraît bien décidément devoir être attribuée à David, comme aussi la *Conversion de saint Paul* (n° 332), à M. A. Verheagen. Exposée comme de Jacques Cornelisz, elle a sûrement des titres moins sérieux à cette attribution que le n° 281, un triptyque représentant *La Vierge avec l'Enfant Jésus et des donateurs*, cataloguée comme de « Jacques d'Amsterdam », c'est-à-dire du même maître.

Nous allons étonner, sans doute, plus d'un en soulevant la question de savoir si Gérard David n'est pour rien dans l'exécution du ravissant tableau (n° 273) appartenant au comte de Lim-

burg-Stirum : *Une Fête de famille en plein air au château de Rumbeke*. Le château, situé non loin de Roulers, existe toujours. Seul, le couronnement de la tourelle a disparu. Nous sommes donc en pleine Flandre. David, personne ne l'ignore, est un paysagiste de premier ordre. Le fini de ses lointains confine au prodige. Il eut sûrement un œil conformé comme celui de Meissonier, capable de voir et de rendre avec précision les moindres détails d'un arrière-plan. Or,

SCÈNE DE CHASSE, PAR JOACHIM PATENIER
(Collection de Mme Wesendonck, Berlin.)

celui de cette *Fête au château*, où défile une cavalcade, où passe un troupeau de moutons, sans parler d'autres menus détails, est la chose la plus exquise qu'on puisse considérer. Les personnages sont des portraits assez mal conservés; mais, chose essentielle, l'ensemble de la coloration est conçu dans la gamme harmonieuse de David.

M. Weale assure, nous le savons, que David n'est point lui-même l'auteur des paysages que l'on trouve dans son œuvre et que ceux-ci auraient été exécutés par Joachim Patenier. La thèse est évidemment trop absolue. Patenier a pu prêter son concours à Gérard, comme il le prêta à d'autres, surtout à Quinten Massys, chose établie par des documents. Il n'y a certes aucune analogie entre les

paysages de ce dernier[1] et ceux de son contemporain David. On en trouvait la preuve à l'exposition même, dans le merveilleux petit *Crucifiement* appartenant au prince de Liechtenstein et issu de la

JEUNE FEMME ÉCRIVANT UNE LETTRE
PAR LE MAITRE DIT « DES FEMMES A MI-CORPS »
(Collection Pacully. Paris.)

collaboration des deux artistes[2]. Figures et paysage se rattachent directement au grand tableau de l'*Ensevelissement du Christ*. Il n'y

1. Voir la gravure de la page 66.

2. Il existe des répétitions nombreuses de cette composition, probablement empruntée à un grand tableau de Massys que posséda l'église Notre-Dame d'Anvers, et qui périt dans les troubles religieux du XVIe siècle. Nous avons autre-

[illegible] Matzye pinx. Jasinski sc.

PORTRAIT D'HOMME

(Musée de Francfort)

PORTRAIT DE JUSTE BRONCKHORST
ATTRIBUÉ A JEAN MOSTAERT
(Collection de Mme O. Hainauer, Berlin.)

LE SIRE A LA MÉDAILLE DE LA VIERGE MÈRE ET A LA TOISON D'OR
PORTRAIT ATTRIBUÉ A JEAN MOSTAERT
(Musée du Louvre.)

à aucun rapport entre les paysages très flamands de David et les sites mosans de Patenier. Personne ne méconnaîtra sans doute que

L'HOMME A LA MÉDAILLE DE L'ANNONCIATION, PORTRAIT ATTRIBUÉ A JEAN MOSTAERT

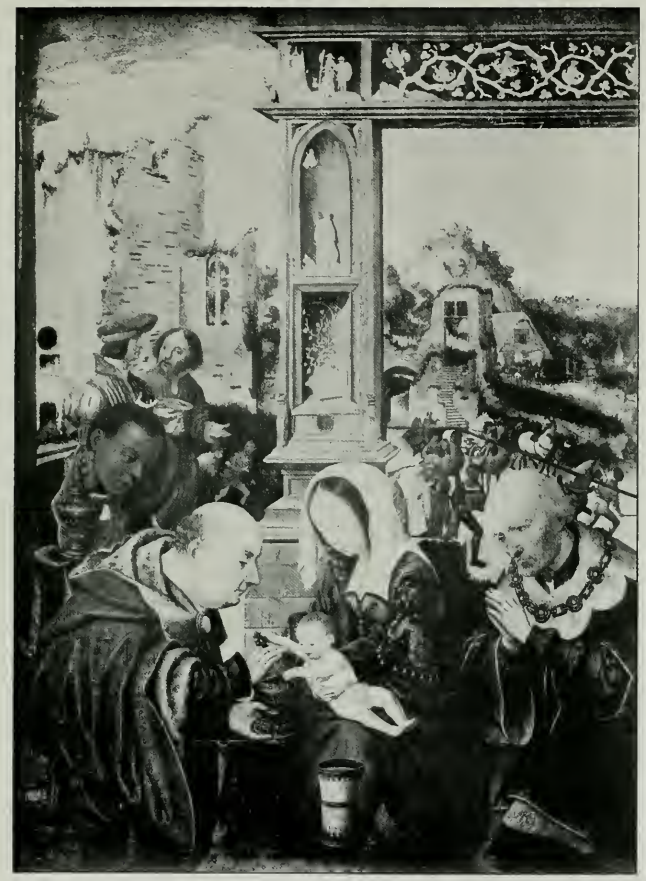
(Musée de Berlin.)

l'étang avec ses cygnes, dans la *Fête au château*, ne soit un motif

fois signalé dans la *Gazette des Beaux-Arts* (3e pér., t. I, p. 351) une des versions, exposée, toujours comme l'œuvre de Patenier, à la National Gallery de Londres. Une autre, avec figures demi-nature, fait partie de la collection Mayer van den Bergh, à Anvers.

LE CHEVALIER AU CHIEN

fréquent des fonds de Memling et de Gérard. Il n'y a donc rien de



L'ADORATION DES MAGES, PEINTURE ATTRIBUÉE A JEAN MOSTAERT
(Musée d'Amsterdam.)

forcé dans le rapprochement que nous faisons entre le paysage de Rumbeke et les peintures de David.

Mais il nous faut poursuivre. L'exposition de Bruges est ample-

ECCE HOMO; LE COURONNEMENT D'ÉPINES
PEINTURES INTÉRIEURES DES VOLETS DU TRIPTYQUE D'OULTREMONT
(Musée de Bruxelles.)

LA MARCHE AU CALVAIRE
PEINTURES EXTÉRIEURES DES VOLETS DU TRIPTYQUE D'OULTREMONT
(Musée de Bruxelles.)

ment pourvue des créations de deux peintres proches de David. L'un est le « Mostaert » de Waagen, le peintre des *Sept Douleurs de la Vierge*, tableau-type de Notre-Dame, exposé sous le n° 178, et son pendant, le n° 179, *Portrait de Georges van de Velde, bourgmestre de la ville de Bruges et prévôt de la confrérie du Saint-Sang*, du musée de Bruxelles. Ce pseudo-Mostaert, identifié simultanément par MM. Weale et Hulin avec Adrien Isenbrant, élève de Gérard David, était déjà signalé par Waagen comme se rattachant au maître dit « des Femmes à mi-corps », de qui nous reproduisons un charmant spécimen, exposé par M. Pacully, de Paris : une *Jeune femme écrivant une lettre*. On a été frappé à l'exposition du rapport entre ce peintre des Femmes à mi-corps et l'auteur du tableau de Rumbeke. D'instinct l'on s'est dit qu'il fallait chercher dans son voisinage l'auteur de la *Fête au château*. Que cet auteur ne soit point lui, mais plus près encore de David, cette opinion résulte de tout un ensemble de caractères appartenant en propre à celui-ci et que nous ne trouvons ni chez Isenbrant, ni chez le peintre des Femmes à mi-corps. Le professeur F. Wickhoff a, dans un récent travail, cherché à identifier avec Jean Clouet ce maître encore indéterminé. Sa thèse se fonde en grande partie sur les textes français des poésies que chantent fréquemment les jeunes femmes[1] : le savant auteur a pu établir que les jolies paroles servant de thème à la musique jouée par les trois gracieuses jeunes femmes du tableau du comte Harrach, exposé à Bruges, sont de Clément Marot.

Sans discuter ici le bien-fondé de l'hypothèse de M. Wickhoff, il nous faut signaler un tableau, non étudié jusqu'à ce jour, du maître des Femmes à mi-corps, un *Repos en Égypte* (n° 266) appartenant au comte Ch. d'Ursel, de Bruges. Le paysage y est tout à fait remarquable, flamand croyons-nous, avec un chemin de grands arbres, unique dans les tableaux du temps et n'offrant aucune analogie avec le paysage de Rumbeke.

Le pseudo-Mostaert de Waagen disparu, nous tenons du moins le réel, grâce à l'identification, par M. Gustave Glück, en 1896[2], du *Portrait d'homme* — sans doute celui du maître, mentionné par van Mander — appartenant au musée de Bruxelles et exposé à Bruges comme du « maître d'Oultremont ». Nous renvoyons le lecteur

1. Joissance vous donneray — Mon ami, et si vous menneray — La on pretend vostre esperance. — Vivante ne vous laisseray, — Encores quant mort seray — Sy vous auray en souvenance.

2. *Zeitschrift für bildende Kunst.*

Héliotyp. Mazeyrie pinx. E. Gaujean sc.

LA MADELEINE

(Musée de Berlin)

au travail de M. Glück et à la savante dissertation de M. Camille Benoît, publiée par la *Gazette des Beaux-Arts* en 1899[1].

A l'apport du musée de Bruxelles était venue se joindre, à

SAINT PIERRE ET UN DONATEUR

SAINT PAUL ET UNE DONATRICE

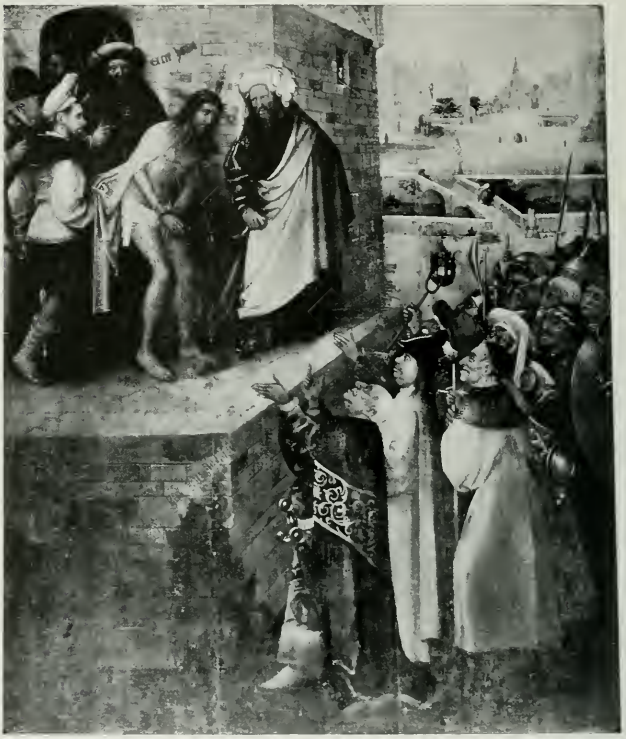
VOLETS D'UN TRIPTYQUE ATTRIBUÉ A JEAN MOSTAERT

(Musée de Bruxelles.)

Bruges, une belle tête d'*Ecce Homo* appartenant à M. Willett, de Brighton (nº 338), identique à celle du volet de gauche du retable du musée de Bruxelles, ainsi qu'un portrait de jeune homme, dit Juste van Bronckhorst, appartenant à Mme O. Hainauer, de Berlin.

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 3e pér., t. XXI, p. 265.

La *Sibylle persique* exposée par Mme J. Hainauer, de Berlin, sous le nom de Mostaert est la répétition du buste de femme désigné comme un portrait de Jacqueline de Bavière, au musée d'Anvers et encore



« ECCE HOMO », PAR JÉRÔME BOSCH
(Collection de M. L. Maeterlinck, Gand.)

ailleurs. M. L. Dimier a signalé aux lecteurs de la *Chronique des Arts*[1] un autre exemplaire de ce tableau donné comme un portrait de demoiselle Anne de Driedreven, et daté de 1506. L'intervention de Mostaert est à rechercher. Nous ne l'écartons pas d'une manière absolue.

1. *Chronique des Arts* du 12 avril 1902, p. 116.

LE JUGEMENT DERNIER

Par Jehan Bellegambe

Partie centrale du triptyque du Musée de Berlin

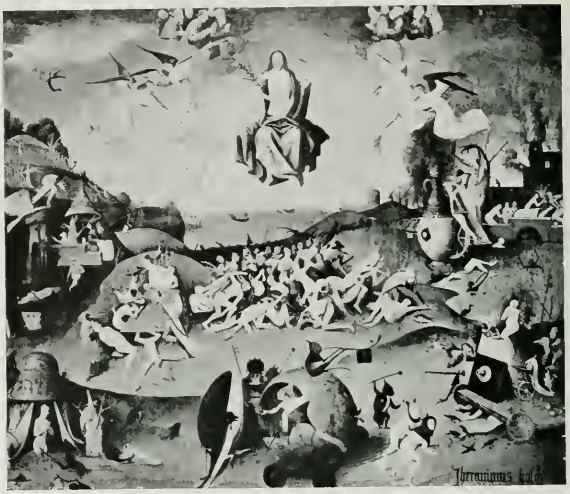
Gazette des Beaux-Arts

L'église Saint-Jacques de Bruges, entre divers tableaux de maîtres inconnus, exposait, sous le nom d'Albert Cornelisz, un *Cou-*

LE MARTYRE DE SAINTE URSULE, PAR JÉRÔME BOSCH
(Musée impérial de Vienne.)

ronnement de la Vierge, dont on trouvera la reproduction dans la *Revue de l'Art chrétien* (t. XII, 1901, pl. VI). C'est jusqu'ici l'unique

spécimen connu du peintre, décédé à Bruges en 1532 et sur l'origine duquel M. Weale n'a pu rien découvrir. Van Mander nous parle d'un Corneille Cornelisz, dit Kunst, fils et élève de Corneille Engelbrechtzen. Ledit Cornelisz, dit van Mander, s'en allait par intervalles travailler durant plusieurs années à Bruges. Nous ne savons s'il y a quelque parenté entre lui et l'auteur de la peinture de l'église Saint-Jacques. Au nombre des renseignements donnés par



LE JUGEMENT DERNIER, PAR JÉRÔME BOSCH
(Collection de M. Pacully, Paris.)

M. Weale[1] sur ce peintre énigmatique, nous recueillons celui-ci : qu'Albert eut des fils peintres et que l'un eut pour prénom Corneille.

Ne manquons pas de dire en passant qu'un joli portrait équestre, dénommé *Charles-Quint* (n° 164), exposé par lord Northbrook comme de Bernard van Orley, de qui sûrement il n'est pas, serait une œuvre authentique de Corneille Engelbrechtzen, d'après l'attribution de M. Friedlænder, lors de l'exposition de la New Gallery, à Londres, en 1900.

Jean Prévost, « bon peintre », dit Albert Dürer, qui fut son hôte à Bruges en 1521, est encore un Brugeois d'adoption. Natif de

1. *Le Beffroi*, t. I (1863), p. 1-22.

J Bosch pinx. Jasinski sc

ECCE HOMO

(Panneau de triptyque à l'Escurial)

Imp Ch Wittmann

MARGOT L'ENRAGÉE, PAR BREUGHEL LE VIEUX

(Collection de M. Mayer van den Bergh, Anvers.)

Mons, en Hainaut, il travailla à Anvers. Son grand *Jugement dernier*, reproduit par notre gravure, est au musée de Bruges. Il fut peint pour la municipalité en 1525. L'influence de van Orley s'y fait sentir, ainsi que celle de Jérôme Bosch. Deux autres interprétations de la même donnée appartiennent à M. Weber, de Hambourg, et au comte

PORTRAIT D'ISABELLE D'AUTRICHE, PAR JEAN GOSSART, DIT MABUSE
(Collection de M. Cardon, Bruxelles.)

Ruffo de Bonneval, à Bruxelles. Elles semblent plus anciennes[1].

De Jérôme Bosch, ou supposés tels, nous trouvions à Bruges, outre le curieux tableau *Le Christ présenté au peuple*, appartenant à M. L. Maeterlinck, de Gand, que son possesseur a décrit dans la *Gazette des Beaux-Arts*[2] et que nous reproduisons page 78, — un beau *Juge-*

1. M. Georges Hulin a récemment consacré à Jean Prévost (Provost) une très intéressante étude, dans la revue belge *Kunst en Leven* (*L'Art et la Vie*).

2. *Gazette des Beaux-Arts*, 3e pér., t. XXIII, p. 68.

P. Breughel le Vieux pinx. Gazette des Beaux-Arts

VISITE A LA FERME

(Grisaille du Musee d'Anvers)

Imp. Clement Paris

ment dernier, appartenant à M. Pacully, de Paris, — un *Portement de croix,* à la Société des Amis du musée de Gand, et diverses « diableries », titre sous lequel nous rencontrons une ancienne et bonne

LA VIERGE A LA FONTAINE, PAR JEAN BELLEGAMBE
(Musée de Glasgow.)

copie du *Jardin des délices* de l'Escurial, appartenant à M. Cardon, de Bruxelles. M. Dollmayr, dans sa très remarquable et importante étude sur Bosch, assignait à Jan Mandyn une bonne partie des œuvres de ce maître existant en Espagne, y compris les grands panneaux de l'Escurial. De Mandyn aussi nous paraît être le *Saint Christophe* (n° 234) appartenant à M. Novak, de Prague. La question Bosch est

d'ailleurs fort complexe. Il était avéré dès le XVIe siècle que nombre de pages signées de son nom ne pouvaient être son œuvre.

Il y eut au XVIe siècle un copiste fameux, Marcel Coffermans ou Koffermans, dont M. Schloss, de Paris, expose une *Sainte Famille* signée, laquelle n'est qu'une copie de l'estampe du maître B. M. (B., n° 1). Le même Coffermans[1] serait l'auteur responsable des deux « Lucas de Leyde » (n°s 391 et 392), où se répètent des gravures du célèbre artiste et d'autres œuvres similaires existant dans beaucoup de galeries. De lui encore émane, sans doute, la jolie suite de la *Passion* d'après les gravures de Goltzius, appartenant à M. L. Cardon, de Bruxelles (n° 392). L'on se demande s'il n'est point en outre l'auteur du petit triptyque (n° 87) déjà mentionné, la *Messe de saint Grégoire*. Le susdit Coffermans, dont nous avons signalé jadis aux lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts* une grande figure de la Madeleine rencontrée en Espagne, est par lui-même un maître peu intéressant, apparenté à Frans Floris. Un mot, en passant, d'un remarquable profil d'homme exposé par M. Cardon, de Bruxelles. Cette œuvre, attribuée à Lucas de Leyde, est sûrement italienne, lombarde, et, selon plusieurs critiques, de Bernardino Conti.

Sachons gré aux organisateurs de l'exposition d'y avoir ménagé une place aux maîtres du XVIe siècle. Nous avons dû à cette circonstance bon nombre de pages d'un intérêt sérieux et parfois de haute valeur, comme, par exemple, la très remarquable représentation de Lancelot Blondeel, maître trop peu étudié jusqu'ici, et de Pierre Pourbus, son gendre, un portraitiste admirable.

Mabuse, Quinten Massys et van Orley, à côté de quelques œuvres non douteuses, servaient aussi de prête-noms à des attributions fantaisistes. Nous tenons pour très authentique le *Vieillard amoureux* (n° 359) de Massys appartenant à la comtesse de Pourtalès, aussi bien que les *Têtes de vieillards* (n° 382) au prince Doria. Le *Cadran d'horloge*, enseigne supposée de la boutique de Josse, le frère de Quinten Massys, à M. van Even, l'historien de l'école louvaniste, est d'un très sérieux intérêt. Nous avons dit ailleurs que le *Profil de vieillard*, signé *Quintinus Metsiis pingebat anno 1513*, appartenant aujourd'hui à Mme André, a pour point de départ le portrait de Cosme de Médicis, des Offices. Le *Christ bénissant*, au baron de Schickler, nous a paru une œuvre belle et ancienne, répétant la fameuse tête du musée d'Anvers.

1. C'est à M. Adolphe Goldschmidt qu'est due la mise en évidence de Coffermans comme faussaire.

LE BOUFFON

(Musée national de Vienne)

Le somptueux portrait d'*Isabelle d'Autriche*, par Mabuse, appartenant à M. Cardon, est tout ensemble un morceau de haute valeur artistique et de vif intérêt pour l'histoire. C'est une excellente chose également que le portrait de *Philippe de Bourgogne* — tout au moins le personnage est présumé tel, — à M. Macquoid, de Londres.

Nullement de Mabuse, mais de Jean Bellegambe, est la *Vierge* du musée de Glasgow, reproduite par notre gravure. Le coloris, le

LE PAYS DE COCAGNE, PAR PIERRE BREUGHEL LE VIEUX

(Collection de M. R. von Kaufmann, Berlin.)

type de l'Enfant Jésus et de la Madone, enfin, le fond d'architecture, sont caractéristiques du maître.

A Dirck Velaert peut être attribué le charmant petit triptyque n° 191, *L'Adoration des Mages, La Pentecôte* et *La Vierge dans une gloire,* exposé par sir F. Cook sous le nom de Mabuse. On sait que Velaert a été récemment identifié par M. Glück avec le fameux D* V.

Trois peintures authentiques de Pierre Breughel, dont deux jusqu'à ce jour inédites, forment le contingent très important de ce grand peintre. L'*Adoration des Mages* appartenant à M. Roth, de Vienne, est un morceau de haute saveur, remarquable par la gamme claire des colorations et l'expression des types, confinant à la caricature. Cette œuvre précieuse est datée de 1563. Le souvenir de Jérôme Bosch y est très apparent; mais, certainement, Breughel

reste inférieur à la grandiose interprétation de son devancier.

Le *Pays de cocagne*, en revanche, à M. von Kaufmann, est de conception et d'exécution également délicieuses. On ne se lasse point d'en admirer le détail : le ravissant paysage où poussent des arbres en gâteaux, où le cochon tout rôti court déjà entamé, où les haies sont en saucisses, où un fleuve de lait serpente entre des montagnes de sucre, où l'œuf même, prêt à être gobé, marche vers la bouche du désœuvré. Et, dans ce pays de délices, sont étendus, à l'ombre d'une table servie, les représentants des diverses classes sociales : l'étudiant, le laboureur, le guerrier. La gamme des tons est aussi claire, aussi joyeuse que la donnée elle-même. Le rose tendre du costume du jeune clerc, les chausses rouges du soldat, le vêtement gris du laboureur, tout cela forme une harmonie exquise. Disons que ce charmant tableau est daté de 1567. Le *Dénombrement à Bethléem*, au musée de Bruxelles, est de 1566. Ces diverses peintures sont donc de la dernière période de la carrière de leur auteur, illustrée par le petit tableau des *Gueux* du Louvre et couronnée par la *Parabole des aveugles* du musée de Naples.

La *Judith*, que reproduit notre gravure d'après l'original de Jan Massys appartenant à M. Dannat, est un morceau de grand style, non seulement un des plus beaux de son auteur, mais un des plus remarquables d'une période de l'art flamand jugée par quelques critiques avec une sévérité presque excessive. Le tableau est signé sur la lame du glaive tenu par l'héroïne biblique.

Nous nous sommes demandé, en considérant cette peinture, si, en dernière analyse, Jan Massys ne serait pas l'auteur de la fameuse *Bethsabée* de Stuttgart, comme déjà nous en avions le soupçon.

En déposant la plume, notre tâche serait imparfaitement remplie sans l'expression d'une gratitude très vive envers les promoteurs et les organisateurs d'une manifestation d'art destinée, non pas seulement à laisser d'ineffaçables souvenirs à ceux qui ont eu le bonheur de la voir, mais destinée aussi, nous en avons l'espérance, à devenir le point de départ de nouvelles et fructueuses études sur l'histoire de la peinture au xve et au xvie siècle.

A ce titre même, nous avons à exprimer le regret de n'avoir consacré qu'un espace relativement restreint à l'analyse de ses trésors. Beaucoup d'œuvres aussi, arrivées tardivement, n'ont pas pu être étudiées à la place qui logiquement leur appartenait. C'est notamment le cas des précieux panneaux appartenant à M. Théo-

P. Bruegel le vieux pinx. — F. Muller sc.

LES MENDIANTS

(Musée du Louvre)

Imp. Gordon Wittmann

phile Belin, *La Légende de saint Georges*, dont il nous eût été agréable de pouvoir donner l'analyse et la reproduction. Il en est de même des panneaux de M. E. Delignières, d'Abbeville, lesquels, comme les

JUDITH, PAR JAN MASSYS
(Collection de M. Dannat, Paris.

précédents, nous ont paru français. Parmi les historiens d'art qui les ont vus à Bruges, il s'en trouvera, nous nous plaisons à le croire, de plus renseignés que nous sur l'origine de ces intéressantes créations[1].

1. Déjà M. Georges Hulin, dans le dernier fascicule de son catalogue critique, leur consacre quelques pages intéressantes.

TABLE DES GRAVURES[1]

Pages.

ANTONELLO DE MESSINE. — Portrait de condottiere. (Musée du Louvre.) *Gravure de* GAILLARD, *tirée hors texte*. 20
ANTONELLO DE MESSINE (Attribué à). — Le Christ pleuré par la Vierge et les Saintes Femmes (n° 32). (Collection d'Albenas, Montpellier.) 21
BELLEGAMBE (JEAN). — Le Jugement dernier (partie centrale d'un triptyque). (Musée de Berlin.) *Héliogravure tirée hors texte*. 76
— La Vierge à la fontaine (n° 154). (Musée de Glasgow.). 81
BOSCH (JÉRÔME). — « Ecce Homo » (n° 285). (Collection de M. L. Maeterlinck, Gand.). 76
— Le Martyre de sainte Ursule. (Musée impérial de Vienne.) 77
— Le Jugement dernier (n° 288). (Coll. de M. Pacully, Paris.). 78
— « Ecce Homo », (volet de triptyque). (Escurial) *Gravure de* JASINSKI, *tirée hors texte* 78
BREUGHEL LE VIEUX (PIERRE). — Margot l'enragée. (Coll. de Mme Mayer van der Bergh, Anvers.) 79
— Visite à la ferme, grisaille (Musée d'Anvers). *Héliogravure tirée hors texte*. 80
— Le Bouffon. (Musée impérial de Vienne.) *Gravure de* M. L. MULLER, *tirée hors texte* 82
— Le Pays de cocagne (n° 357). (Coll. de M. R. von Kaufmann, Berlin.). . . 83
— Les Mendiants. (Musée du Louvre.) *Gravure de* M. L. MULLER, *tirée hors texte*. 84
BROEDERLAM (MELCHIOR). — L'Annonciation et la Visitation. (Musée de Dijon.). 8
— La Présentation au Temple et la Fuite en Égypte. (Musée de Dijon). . . 9
DAVID (GÉRARD). — Le Jugement de Cambyse (n° 121). (Musée de Bruges.). . 61
— Le Baptême du Christ, partie centrale d'un triptyque (n° 123). (Musée de Bruges.). 63
— La Vierge avec des saintes (n° 124). (Musée de Rouen.). 65
DAVID (Attribué à GÉRARD). — Saint François d'Assise recevant les stigmates (n° 134 *bis*). (Coll. de M. R. von Kaufmann, Berlin.). 64
VAN EYCK (HUBERT et JAN). — Le Concert des anges (volets supérieurs du retable de l'Agneau mystique). (Musée de Berlin.) *Gravure de* GAUJEAN, *tirée hors texte*. 12
— Adam et Ève (volets latéraux du retable de l'Agneau mystique) (n° 9). (Musée de Bruxelles.). 13
VAN EYCK (Attribué à HUBERT). — Les Saintes Femmes au tombeau du Christ (n° 7). (Coll. de sir Fred. Cook, Richmond.) *Photogravure tirée hors texte*. 14
VAN EYCK (JAN). — L'Homme à l'œillet. (Musée de Berlin.) *Gravure de* GAILLARD, *tirée hors texte*. 10

1. Les numéros entre parenthèses sont ceux du catalogue officiel de l'exposition.

VAN EYCK (JAN). — Le chanoine Georges van der Paele, fragment de la « Vierge du chanoine Paele » (n° 10). (Musée de Bruges.) 15
— Portrait d'un inconnu (n° 15). (Collège évangélique de Hermannstadt.) *Photogravure tirée hors texte.* 16
— Portrait de la femme du peintre (n° 12). (Musée de Bruges.) 17
— Jean, seigneur de Roubaix. (Musée de Berlin.) *Héliogravure tirée hors texte.* 18
— La Madone au chartreux. (Coll. du baron G. de Rothschild, Paris.) . . . 19
VAN DER GOES (HUGO). — La femme de Tommaso Portinari et sa petite fille, présentées par sainte Madeleine et sainte Marguerite (volet droit du triptyque de l'Adoration des bergers). (Musée des Offices, Florence.) *Gravure de* M. J. PAYRAU, *tirée hors texte.* 44
— Rencontre de David et Abigail. (Musée des Arts décoratifs, Bruxelles) *Héliogravure tirée hors texte.* 46
VAN DER GOES (Attribué à HUGO). — La Généalogie de la Vierge. (Musée de Lyon.) 45
MABUSE (JEAN GOSSART dit). — Portrait d'Isabelle d'Autriche (n° 221). (Coll. de M. Cardon, Bruxelles.) 80
MASSYS (JAN). — Judith (n° 241). (Coll. de M. Dannat, Paris.) 85
MASSYS (QUINTEN). — La Vierge en prière. (Musée d'Anvers.) *Gravure de* GAUJEAN, *tirée hors texte.* . . . . . *Frontispice*
— La Madeleine. (Musée d'Anvers.) *Gravure de* GAUJEAN, *tirée hors texte.* . . 62
— Le Crucifiement (n° 198). (Coll. de S. A. S. le prince de Liechtenstein, Vienne.) *Photogravure tirée hors texte.* 64
— Hérodiade, volet gauche du triptyque de l'Ensevelissement du Christ. (Musée d'Anvers. *Héliogravure tirée hors texte* 66
— Portrait d'homme. (Musée de Francfort.) *Gravure de* JASINSKI, *tirée hors texte.* 68
— La Madeleine. (Musée de Berlin.) *Gravure de* GAUJEAN, *tirée hors texte* . . 74
MEMLING (HANS). — Le Crucifiement (panneau central du polyptyque de la cathédrale de Lubeck) 47
— Le Portement de croix, la Mise au tombeau et la Résurrection (volets intérieurs du polyptyque de la cathédrale de Lubeck). 49
— Saint Blaise et saint Jean-Baptiste (volets extérieurs de gauche du polyptyque de la cathédrale de Lubeck). 50
— Saint Jérôme et saint Gilles (volets extérieurs de droite du polyptyque de la cathédrale de Lubeck) 51
— Groupe des Saintes Femmes (tiré du panneau central du polyptyque de la cathédrale de Lubeck). 53
— La Madone et l'Enfant entre deux anges. (Musée des Offices, Florence.) *Héliogravure tirée hors texte.* 48
— Saints et donateurs (volets de retable). (Coll. de M. Rodolphe Kann.) *Héliogravure tirée hors texte.* 50
— Un donateur présenté par saint Jean-Baptiste. (Musée du Louvre.) *Gravure de* GAUJEAN, *tirée hors texte.* 52
— Déposition de croix. (Coll. de M. R. von Kaufmann, Berlin.) 54
— Portrait d'homme (n° 73). (Musée de La Haye. 55
— La Mort, le Père Éternel entouré d'anges, l'Enfer, la Vanité (n° 176). (Musée de Strasbourg.) 56
— Guillaume Morcel, bourgmestre de Bruges, avec ses cinq fils et son patron Guillaume de Maleval (volet gauche du triptyque de saint Christophe) (n° 66). (Musée de Bruges. *Photogravure tirée hors texte.* 56
— Portrait de femme âgée (n° 71). Coll. de M. N..., à Paris. 57
— La Châsse de sainte Ursule (ensemble) (n° 68). (Musée de Bruges.) 60

Memling (Hans). — Trois des panneaux de la châsse de sainte Ursule (Musée de Bruges). 62
— Pietà (n° 91). (Coll. du prince Doria, Rome.) *Photogravure tirée hors texte.* 60
Memling (Attribué à Hans). — Portrait de femme inconnue (n° 108). (Coll. de S. A. S. le duc d'Anhalt, Woerlitz.). 59
Memling (Ecole de). — Diptyque de l'abbé des Dunes (n° 118) (Musée d'Anvers) : La Madone avec l'Enfant dans une église. 40
Chrétien de Hondt, abbé des Dunes, en prière 41
Mostaert (Jean). — Le Chevalier au chapelet. (Musée de Bruxelles.) *Héliogravure tirée hors texte.* 70
Mostaert (Attribué à Jean). — Portrait de Juste van Bronckhorst (n° 223). (Coll. de Mme O. Hainauer, Berlin. 69
— Le Sire à la médaille de la Vierge mère et à la Toison d'or. (Musée du Louvre.). 69
— L'Homme à la médaille de l'Annonciation. (Musée de Berlin. 70
— L'Adoration des Mages. (Musée d'Amsterdam.). 71
— Saint Pierre et un donateur; saint Paul et une donatrice volets de triptyque). (Musée de Bruxelles.) 73
Patenier (Joachim). — Scène de chasse. (Coll. de Mme Wesendonck, Berlin.). 66
Prévost (Jean). — Le Jugement dernier (n° 167). (Musée de Bruges.) *Photogravure tirée hors texte.* 38
Weyden (Roger van der). — Pierre Bladelin, chambellan de Charles le Téméraire (n° 26). (Coll. de M. R. von Kaufmann, Berlin.) *Héliogravure tirée hors texte.* 22
— Portrait de Nicolas Rolin (volet du triptyque conservé à l'hôpital de Beaune). 23
— La Madone allaitant l'Enfant Jésus (n° 28). (Coll. de M. Mathys, Bruxelles.) *Photogravure tirée hors texte.* 24
— Le Christ ressuscité apparaissant à la Vierge (volet du retable de Miraflores). (Musée de Berlin.) 24
— La Vierge avec l'Enfant Jésus sur un trône (n° 30). (Coll. de lord Northbrook, Londres.) 25
— Les Sept Sacrements, triptyque. (Musée d'Anvers.). 29
Weyden (Attribué à Roger van der). — Épisodes de la vie de saint Joseph (n° 29). (Cathédrale Notre-Dame, Anvers. 27

Anonymes :

Maître brugeois du xve siècle. — La Synagogue défaillante (n° 46). (Couvent des Sœurs Noires, Bruges.). 37
— Vénération des reliques de sainte Ursule (n° 47). (Couvent des Sœurs Noires, Bruges.). 39
Maître dit « des Femmes a mi-corps ». — Jeune femme écrivant une lettre (n° 265). (Coll. de M. Pacully, Paris.). 68
Maître dit « de Flémalle ». — Le Mariage de la Vierge, diptyque (dessin d'ensemble.) (Musée du Prado.) 26
— La Nativité. (Musée de Dijon.) 33
Maître dit « de Flémalle » (D'après le). — Descente de croix (n° 22). (Musée de Liverpool.) 31
— La Messe de saint Grégoire (n° 156). (Coll. de M. E. Weber, Hambourg.). 35
École flamande du xve siècle. — Portrait de Jean sans Peur (n° 33). (Coll. de M. le comte Thierry de Limburg-Stirum, Bruxelles.). 11